

**Il Cinema
Ritrovato**

Bologna
29 giugno
6 luglio
2013

XXVII edizione

Il Cinema Ritrovato

Bologna
29 giugno
6 luglio
2013
XXVII edizione



Con l'adesione del Presidente della Repubblica

Promosso da / Promoted by

Fondazione Cineteca di Bologna
Ente Mostra Internazionale del Cinema Libero

Con il sostegno di / With the support of

Comune di Bologna
Bè Bologna Estate
Ministero per i Beni e le Attività Culturali –
Direzione Generale per il Cinema
Regione Emilia-Romagna – Assessorato alla
Cultura
Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna
Fondazione Del Monte di Bologna e Ravenna
Programma MEDIA dell'Unione Europea

Main sponsor

Gruppo Hera

Sponsor

Aeroporto di Bologna G. Marconi
Groupama Assicurazioni
GUCCI
Mare Termale Bolognese
Banca Popolare dell'Emilia Romagna
Mobil 1
Vanti Group

Media Partner

Rai Radio 3

Con la collaborazione di / In association with

Fondazione Teatro Comunale di Bologna
Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
L'Immagine Ritrovata
La Feltrinelli
Alliance Française Bologna
Bologna Welcome
I Portici Hotel
Grand Hotel Majestic
Cotabo

FONDAZIONE CINETECA DI BOLOGNA

Presidente / *President*: Carlo Mazzacurati
Consiglio di amministrazione / *Board of Directors*: Carlo Mazzacurati, Alina Marazzi, Valerio De Paolis
Direttore / *Director*: Gian Luca Farinelli

Fondatore / *Founder*: Comune di Bologna
Sostenitori / *Supporters*: Production Pathé, Shivendra Singh Dungarpur, Gruppo Hera

Ente Mostra Internazionale del Cinema Libero

Fondatori / *Founders*: Cesare Zavattini, Leonida Repaci e Bruno Grieco
Presidente / *President*: Gian Paolo Testa

IL CINEMA RITROVATO 2013

Direttore artistico / Artistic Director

Peter von Bagh

Direzione culturale / Advisory Board

Peter von Bagh, Guy Borlée, Cecilia Cenciarelli, Roberto Chiesi, Paola Cristalli, Gian Luca Farinelli, Anna Fiaccarini, Mariann Lewinsky, Andrea Meneghelli, Andrea Morini, Davide Pozzi, Andrea Ravagnan, Elena Tammaccaro, Nicola Testa

Coordinatore del festival / Festival Coordinator

Guy Borlée

Staff

Ufficio Stampa / *Press office*: Andrea Ravagnan
Sito web / *Website*: Alessandro Cavazza
Affari generali e Fundraising / *General affairs and fundraising*: Sara Rognoni
Relazioni internazionali / *International relations*: Cecilia Cenciarelli
Ospitalità e Accrediti / *Guest office*: Marcella Natale, Julia Mettenleiter, Rossana Mordini
Protocollo / *Protocol office*: Rossana Mordini, Eva Lorenzoni
Coordinamento volontari / *Volunteers coordinator*: Marcella Natale
Promozione / *Promotion*: Alice Marzocchi
Prenotazioni alberghiere a cura di / *Hotel reservations by*: Bologna Welcome, Convention and Travel

Ricerca film, coordinamento pellicole e traduzioni / *Film research, prints and translation coordinators*: Silvia Fessia, Andrea Peraro con l'assistenza di / *with* Federico Ermini
Coordinamento personale / *Staff coordinator*: Nicoletta Elmi
Coordinamento tecnico e supervisione allestimenti Piazza Maggiore / *Technical coordinator and Piazza Maggiore set-up supervision*: Francesca Andreoli
Coordinamento Cinema Arlecchino / *Cinema Arlecchino coordinator*: Claudia Giordani
Coordinamento Cinema Jolly / *Cinema Jolly coordinator*: Sara Mastrodomenico
Coordinamento Sala Mastroianni / *Sala Mastroianni coordinator*: Andrea Peraro
Coordinamento Sala Scorsese / *Sala Scorsese coordinator*: Elena Correrà
Coordinamento Piazza Maggiore / *Piazza Maggiore coordinator*: Silvia Fessia con l'assistenza di / *with* Igor Bellinello
Operatori / *Projectionists*: Stefano Bogнар, Alessio Bonvini, Stefano Lodoli, Marco Morigi, Pietro Plati, Cristian Saccoccio, Irene Zangheri

Revisione pellicole / *Film revision*: Alfredo Cau, Luca Miu, Renato Zorzin
Personale sale / *Theaters Staff*: Marco Coppi, Ignazio di Giorgi, Vania Stefanucci, Armando Comini
Stagisti / *Interns*: Valerio Greco, Stephanie Randall, Andrea Castro

Amministrazione / *Administration*: Antonio Volpone e Anna Rita Miserendino (Micl), Davide Pietrantoni, Silvia Mazza e Claudia Menzella (Cineteca)
Attività didattica / *Educational activities*: Elisa Giovannelli (coordinamento/coordinator), Cristina Piccinini e Simone Fratini (Papermoon Associazione) in collaborazione con / *with* Martina Angeli, Narges Bayat, Giuliana Valentini
Accoglienza / *Reception*: Bernardo Galasso

Traduzioni simultanee / *Simultaneous interpretation*: Maura Vecchiotti, Paola Paolini, Stefania del Buono, Elena Tomassini, Donatella Betti Baggio, Elisa Serra, Marzia Sebastiani, Dunja Dogo
Sottotitoli elettronici / *Electronic subtitling*: Cristiana Queré per SUB-TI Limited London
Service video Piazza Maggiore / *Piazza Maggiore video service*: Microcine di Andrea Piccinelli
Service audio Piazza Maggiore / *Piazza Maggiore sound service*: Coop 56
Allestimento schermo / *Screen set-up*: Tappezzeria Tagliatti di Palmiro Tagliatti
Allestimenti / *Set-up*: Electraservice di Roberto Buttarelli
Security: Magnum Service
Responsabile sicurezza di cantiere / *Set-up security*: Studio Nicoli
Service video e traduzioni simultanee / *Video service and simultaneous translation*: Videorent
Fotografo / *Photographer*: Lorenzo Burlando
Documentazione video / *Video*: Stefano Taurino

LE SEZIONI DEL FESTIVAL

LA MACCHINA DEL TEMPO / THE TIME MACHINE

Cento anni fa. Il glorioso 1913

A Hundred Years Ago. Glorious 1913

A cura di / *Curated by:* Mariann Lewinsky

Il Cinema ambulante Ritrovato. Tesori dal Fondo Morieux

Itinerant Cinema Ritrovato. Treasures from Théâtre Morieux Collection

A cura di / *Curated by:* Mariann Lewinsky

La guerra è vicina: 1938-1939

War Is Near: 1938-1939

A cura di / *Curated by:* Peter von Bagh

LA MACCHINA DELLO SPAZIO THE SPACE MACHINE

Cinemalibero

A cura di / *Curated by:* Gian Luca Farinelli

Il Giappone parla! Cantanti e spadaccini

Japan Speaks Out! Singers and Swordsmen

A cura di / *Curated by:* Alexander Jacoby,

Johan Nordström

In coproduzione con / *In co-production with:*
National Film Center – The National Museum
of Modern Art, Tokyo

Bigger than Life: viaggio nel CinemaScope europeo

Bigger than Life: a Journey through European CinemaScope

A cura di / *Curated by:* Peter von Bagh

THREE KINGS

Progetto Chaplin

The Chaplin Project

A cura di / *Curated by:* Cecilia Cenciarelli

Tenerezza e ironia. Vittorio De Sica, attore e regista

Tenderly Ironic. Vittorio De Sica, Actor and Director

A cura di / *Curated by:* Gian Luca Farinelli
In collaborazione con / *In collaboration with:*
Michela Zegna

Omaggio a Jerry Lewis

Tribute to Jerry Lewis

A cura di / *Curated by:* Peter von Bagh

IL PARADISO DEI CINEFILI

THE CINEPHILES' HEAVEN

Omaggio a Burt Lancaster

Tribute to Burt Lancaster

Ritrovati e Restaurati

Recovered and Restored

A cura di / *Curated by:* Peter von Bagh,
Gian Luca Farinelli, Guy Borlée

Progetto Rossellini

Rossellini Project

Allan Dwan, nobile primitivo

Allan Dwan, The Noble Primitive

A cura di / *Curated by:* Peter von Bagh, Dave Kehr

Ol'ga Preobraženskaja (1881-1971) e Ivan

Pravov (1901-1971)

Ol'ga Preobraženskaja (1881-1971) and Ivan Pravov (1901-1971)

A cura di / *Curated by:* Mariann Lewinsky
In co-produzione con / *In co-production with:*
Gosfilmofond

I muti di Hitch

Silent Hitch

A cura di / *Curated by:* Bryony Dixon

In co-produzione con / *In co-production with:*
BFI National Archive

Lettere da Chris Marker

Letters from Chris Marker

A cura di / *Curated by:* Peter von Bagh

L'emulsione conta: Orwo e Nová Vlna (1963-1968)

Emulsion Matters: Orwo and Nová Vlna (1963-1968)

A cura di / *Curated by:* Mariann Lewinsky
In co-produzione con / *In co-production with:*
Národní filmový archiv

NON SOLO FILM / NOT ONLY FILMS

EFG1914

Coordinamento / *Coordinator:* Andrea Meneghelli

Il Cinema Ritrovato Dvd Awards

(X edizione / 10th edition)

Coordinamento / *Coordinator:* Francesca Andreoli

Incontri sul restauro cinematografico / Film Restoration Workshop

A cura di / *Curated by:* Gian Luca Farinelli,
Davide Pozzi
Coordinamento / *Coordinator:* Elena Tammaccaro

Europa Cinemas

Coinvolgere i pubblici del futuro nell'era digitale

/ Engaging Communities in the Digital Era

Seminario di formazione per esercenti europei
/ Training sessions for European Cinema exhibitors
Condotta da / *Led by:* Ian Christie (Birkbeck
College, London), in collaborazione con / *with*
Madeleine Probst (Watershed Media Centre,
Bristol)

Workshop condotti da / *Workshops led by:*
Maciek Jakubczyk (T-Mobile New Horizons,
Poland), Mathias Holtz (Folkets Hus och
Parker, Sweden)

A cura di / *Organized by:* Fatima Djoumer
(Europa Cinemas), Elisa Giovannelli
(Fondazione Cineteca di Bologna – Schermi e
Lavagne)

Mostra Mercato dell'editoria cinematografica:

Libri, Dvd, Antiquariato

Film Publishing Fair: Books, Dvds, Antique and Vintage Materials

Biblioteca Renzo Renzi, Piazzetta Pier Paolo
Pasolini 3b. Dal 29 giugno al 2 luglio, dalle 9
alle 18.30. Ingresso libero. Tel: 051 219 48
43 / *Renzo Renzi Library, Piazzetta Pier Paolo
Pasolini 3b. From June 29 to July 2. From 9
am to 6.30 pm. Free admission. Tel: +39 051
219 48 43*

In collaborazione con / *In collaboration with:*
Librerie Feltrinelli

Partecipano / *Participants:*

Librerie / *Bookshops:* Librerie Feltrinelli,
Libreria di Cinema Teatro Musica, Modo Infoshop
Editori / *Publishers:* Criterion, Coconino Press,
John Libbey Publishing, Edizioni Cineteca di
Bologna, Edizioni FIAF

Antiquari / *Antiquarian Booksellers:* La bottega
del cinema, Tesori di Carta

Focus su / *on:* The Criterion Collection
Coordinamento / *Coordinators:* Elena Geri,
Davide Badini

Mostra / Exhibition

Il Cinema ambulante Ritrovato. Tesori dal Fondo Morieux / Itinerant Cinema Ritrovato. Treasures From Théâtre Morieux Collection

Dal 18 giugno al 31 agosto 2013 / *From June 18 to August 31, 2013*

A cura di / *Curated by:* Mariann Lewinsky
Supervisione esecutiva / *Set-up supervision:*
Enrica Serrani

Promossa da / *Promoted by:* Fondazione
Cineteca di Bologna

Con il sostegno di / *With the support of:*
Assessorato alla Cultura, Politiche Giovanili e
Rapporti con l'Università del Comune di Bologna
In collaborazione con / *In collaboration with*
Fondation Jérôme Seydoux Pathé, Musée
Gaumont, Musée des Arts-forains e Biblioteca
Salaborsa Piazza Nettuno, 3 (Bologna)
Apertura dal martedì al venerdì dalle 10 alle
20, il sabato dalle 10 alle 19 / *Open Monday-Friday, from 10 am to 8 pm, Saturday from 10 am to 7 pm*

Apertura straordinaria in occasione del festival:
martedì 2 e mercoledì 3 luglio, dalle 20 alle
23 / *Festival extraordinary opening: July 2-3 from 8 pm to 11 pm*
Ingresso libero / *Free admission*

Il Cinema Ritrovato Kids

Laboratori per bambini realizzati da / *Kids workshops by:* Cristina Piccinini, Simone Fratini
(Papermoon Associazione); Paola Camerone;
Andrea Martignoni, Noemi Bermari (OTTOMani
laboratori). Grazie al sostegno di Unicredit

Cinefilia Ritrovata

Blog a cura di / *Blog curated by:* Roy Menarini
Con la collaborazione di / *In collaboration with:* Chiara Checchaglioni, Yann Esvan, Alberto Spadafora. www.cinefiliaritrovata.it

Il Gelato Ritrovato

Dopo il successo dell'anno scorso ritorna
il Gelato Ritrovato, a cura della gelateria il
Gelatauro. Ogni giorno dalle 14 alle 20, un
gusto di cento anni fa, tratto dal ricettario del
1912 di Enrico Giuseppe Grifoni.

A big comeback after the success of last year. Every day, from 2 pm to 8 pm, 'a hundred years ago' ice-creams from the 1912 recipe book by Enrico Giuseppe Grifoni. A creation of Il Gelatauro.

Lortica Garden Wine

Tutti i giorni dalle 8.30 a mezzanotte prodotti
a chilometro zero, cibi biologici, vini naturali
e birre artigianali / *Every day from 8.30 am to midnight, natural local food and wines and craft beers.*

CATALOGO

Il Catalogo della XXVII edizione de Il Cinema Ritrovato è un progetto editoriale della Fondazione Cineteca di Bologna

Supervisione / *Supervising editors*: Gian Luca Farinelli e Peter von Bagh
Cura editoriale / *Editor*: Paola Cristalli
Redazione / *Copy editors*: Alice Autelitano, Alessandro Cavazza
Ricerche / *Researches*: Roberto Chiesi
Coordinamento / *Coordination*: Guy Borlée

Testi originali di / *Original texts by*:
Pëtr Bagrov, Bang-Hansen Bent, Anna Batistová, Luciano Berriatúa, Ivo Blom, Kim Bong-young, Timothy Brock, Serge Bromberg, Kevin Brownlow, Briana Čechová, Cecilia Cenciarelli, Roberto Chiesi, Ian Christie, Paola Cristalli, Elena Dagrada, Bryony Dixon, Bernard Eisenschitz, Gian Luca Farinelli, Kate Guyonvarch, Tomáš Hála, Kerstin Herlt, Alexander Jacoby, Dave Kehr, Hiroshi Komatsu, Giovanni Lasi, Mariann Lewinsky, Anke Mebold, Andrea Meneghelli, Bruno Mestdagh, Olaf Möller, Johan Nordström, Natal'ja Nusinova, Manuela Padoan, Jackie Raynal, Elif Rongen, Stéphanie Salmon, David Shepard, Peter von Bagh, Jon Wengström, Anke Wilkening, Michela Zegna

Traduzioni / *Translations*: Paul Gummerson, Carl Haber, Manuela Vittorelli
e / *and* Alice Autelitano, Guy Borlée, Alessandro Cavazza, Cecilia Cenciarelli, Roberto Chiesi, Paola Cristalli, Clare Kitson, Altiero Scicchitano, Shoshanna Zuckerman

Un ringraziamento a / *Thanks to*: Janet Bergstrom, Valerio Greco, Isabella Malaguti, Julia Mettenleiter, Rossana Mordini, Andrea Peraro

Si ringrazia per la collaborazione nella ricerca delle immagini / *Thanks for images search to*:
Cinémathèque Suisse, Jean-Paul Dorchain, Nicola Mazzanti (Cinémathèque Royale de Belgique), Stéphanie Salmon e Fabrizio Faggiano (Fondation Jérôme Seydoux-Pathé), Elif Rongen-Kaynakçi (EYE – Film Institute Netherlands), Akira Tochigi (National Film Center – The National Museum of Modern Art, Tokyo), Bryony Dixon (BFI National Archive), Rosaria Gioia, Elena Correrà (Archivio Fotografico, Fondazione Cineteca di Bologna)

Grafica / *Graphic Design*: Lorenzo Osti, Mattia Di Leva e Jacopo Gambari (D-sign)
Post Production: Aldo De Giovanni (D-sign)

Copertina / *Cover*: Anouk Aimée in *Model Shop* di Jacques Demy

RINGRAZIAMENTI

Ringraziamo tutti quelli che ci hanno aiutato nella preparazione del festival / *We wish to thank all those who have helped us in the festival's preparation*:
Schawn Belston, Caitlin Robertson, Kevin Barrett, Barbara Crandall (20th Century Fox); Manuela Padoan, Agnès Bertola (Archives Gaumont-Pathé); Florence Dauman, Isabelle Raindre (Argos Films); Silvia Tarquini (Artdigiland); Paolo Baratta, Luigi Cuciniello, Stefano Francia, Michele Mangione (La Biennale di Venezia – ASAC); Bryony Dixon, John Oliver, George Watson, Christine Whitehouse, Andrew Youdell (BFI National Archive); Patrick Romano, Alice Manfredini, Silvia Ropa (Bologna Congressi); Vincent Paul-Boncour, Fabien Braule (Carlotta); Russo Meir (Israeli Film Archive - Jerusalem Cinématheque); Costantin Costa-Gavras, Serge Toubiana, Céline Ruivo, Emilie Cauquy, Samantha Leroy, Jean-Pierre Giraudo (Cinémathèque française); Nicola Mazzanti, Clémentine Deblieck, Bruno Mestdagh, Jean-Pierre Dorchain (Cinémathèque Royale de Belgique); Frédéric Maire, Richard Szotyri, André Schäublin (Cinémathèque Suisse); Natacha Laurent, Kees Baker, Francesca Bozzano, Monik Hermans, Guillemette Laucoin (Cinémathèque de Toulouse); Agnès Varda, Rosalie Varda (Cinetamaris); Francesca Bruni, Patrizia Rigosi, Mauro Felicori, Felice Monaco (Comune di Bologna); Eric Le Roy, Béatrice De Pastre, Caroline Patte, Antoine Langlois, Laurent Bismuth (CNC – Archives Françaises du Film); Emiliano Morreale, Laura Argento, Mario Musumeci, Mario Valentini, Daniele Venturini (CSC– Cineteca Nazionale); Tim Lanza (Cohen Film Collection); Thomas C. Christensen (Danish Film Institute); Rainer Rother, Martin Koerber, Anke Hahn, Dirk Förstner (Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen); Claudia Dillmann, Michael Schurig, Anke Mebold (Deutsches Filminstitut – DIF); Shivendra Singh Durgapur (Durgapur Films); Claude Eric Poiroux, Lucas Varone, Emilie Boucheteil, Fatima Djoumer (Europa Cinemas); Elif Rongen-Kaynakçi, Mark-Paul Meyer, Giovanna Fossati, Marleen Labijt (EYE – Film Institute Netherlands); Clara Cristelli (Faso Film); Marzia Colonna, Marco Guercini (Ferrero Cinemas); Christophe Dupin (FIAPF); Aurelio De Laurentiis (Filmauro); Margaret Bodde, Jennifer Ahn, Kristen Merola (The Film Foundation); Nikolaus Wostry, Karl Wratschko (Filmarchiv Austria); Chema Prado, Catherine Gautier, Luciano Berriatúa, Cristina Bernalde, Maria Garcia (Filmoteca Española); Philippe Gigot, Anne Carbillet (Les films de Mon Oncle); Laurence Braunberger (Les films du jeudi); Jean-François Nespole (Film Flamme – Polygone Etoilé); Pierre Kalfon (Films Number One); Jérôme e Sophie Seydoux, Stéphanie Tarot, Stéphanie Salmon, Véronique Boucheny, Fabrizio Faggiano (Fondation Jérôme Seydoux-Pathé); Severine Wemaere, Pascale Bouillot (Fondation Technicolor pour le patrimoine du cinéma); Luisa Comencini, Matteo Pavesi, Luigi Boledi (Fondazione Cineteca Italiana); Francesco Ernani, Fulvio Macchiardi, Stefania Baldassarri, Vittoria Fontana, Nicola

Sani, Euro Lazzari, Pier Gabriele Callegari (Fondazione Teatro Comunale di Bologna); Olivia Colbeau-Justin (Gaumont Distribution); Paolo Cherchi Usai, Daniel Bish (George Eastman House – Motion Picture Department); David Robinson (Giornate del Cinema Muto); Nicolai Borodatchov, Vladimir Dmitriev, Oleg Bochkov, Valerij Bosenko (Gosfilmfond of Russia); Dorottya Szőrényi (Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmintézet); Maarit Mononen (Illume Oy); David Walsh, Matthew Lee (Imperial War Museum); Julien Faraut (INSEP – Institut National du Sport); Sarah Finklea, Brian Belovarac (Janus Films); Antti Alanen, Satu Laaksonen, Boris Vidović, Juha Kindberg (Kansallinen audiovisuaalinen arkisto); Sungji Oh, Bongyoung Kim (Korean Film Archive); Bernadette Gazzola Dirrix (INA); Mike Mashon, Zoran Sinobad, Rob Stone, Lynanne Schweighofer (Library of Congress); Serge Bromberg, Eric Lange, Maria Chiba (Lobster Films); Gianluca e Stefano Curti, Ilaria Ricci (Minerva Pictures Group); Ernst Szebedits, Gudrun Weiss, Anke Wilkening, Carmen Prokopiak (Murnau Stiftung); Alberto Barbera, Stefano Boni, Claudia Gianetto, Andreina Sarale, Stella Dagna (Museo Nazionale del Cinema); Anne Morra, Josh Siegel, Mary Keene, Andy Haas, Charles Silver (The Museum of Modern Art); Michal Bregant, Vladimir Opěla, Karel Zima, Anna Batistová, Daniel Vadocky, Tomáš Lachman (Národní filmový archiv); Bent Bang-Hansen (National Library of Norway); Hisashi Okajima, Akira Tochigi, Fumiaki Itakura (National Film Center – The National Museum of Modern Art, Tokyo); Elyse Rogers (New Regency); Andrea Kalas (Paramount Pictures); Nicholas Varley, Van Papadopoulos (Park Circus); Kevin Brownlow, Patrick Stanbury, Sophie Djian (Photoplay Productions); Angelo Draicchio, Cristina D'Ossualdo, Elisabetta Camillo, Anthony Ettore (Ripley's Films); Kate Guyonvarch (Roy Export Company); Angelo Bellettini, Tiziana Nanni (Salaborsa); Chiara Perale, Patrizia Minghetti, Mara Morini (Settore Turismo Comune di Bologna); Mark McElhatten (Sikelia Productions); Grover Crisp (Sony Columbia); Sophie Kopaczynski, Sophie Boyer, Soumia Hadjali, Stephen Hill (Studiocanal); Jon Wengström (Svenska Filminstitutet – Cinemateket); Massimo Vigliar, Monica Giannotti (Surf Film); Philippe Chevassu, Laurence Berbon, Antoine Ferrasson (Tamasa Distribution); Chris Horak, Robert Gitt, Todd Wiener, Steven Hill (UCLA Film & Television Archive); Peter Langs, Peter Schade (Universal Pictures); Ned Price (Warner Bros); Michele Canosa (Università di Bologna); Hiroshi Komatsu (Waseda University, Tokyo); Sergio Bologna, Giuliano Romano (RTC Fiere)

Un caloroso ringraziamento per la disponibilità e la professionalità allo staff di / *Our warmest thanks for their professionalism and collaboration to the staff of*: Fondazione Cineteca di Bologna, Ente Mostra Internazionale del Cinema Libero, Laboratorio L'Immagine Ritrovata, Settore Cultura e Settore Turismo del Comune di Bologna, Bologna Welcome; e allo staff e ai proprietari di / *and to the staff and the owners of*: Cinema Arlecchino e Cinema Jolly

Ringraziamo anche i funzionari di / *We would also like to thank the people of* Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Direzione Generale per il Cinema, Regione Emilia-Romagna – Assessorato alla Cultura, Programma MEDIA+ dell'Unione Europea, Fondazione Del Monte di Bologna e Ravenna, Fondazione Carisbo, senza i quali questo festival non si sarebbe potuto realizzare / *without whom this festival would not be possible*

Desideriamo esprimere il nostro più caloroso ringraziamento ai Sostenitori Il Cinema Ritrovato / *We would like to extend our warmest thanks to Il Cinema Ritrovato's Supporters*

Sostenitori Vera Cruz / Falstaff Vera Cruz / Falstaff Supporters

Matthew Bernstein, Nathalie Bernstein, Kate Guyonvarch, Reto Kromer, Paolo Mereghetti, Jean Pierre Neyrac, Margaret Parsons, Anupama Rangachar, David Stenn, Emanuele Vicentini

Sostenitori The Immigrant The Immigrant Supporters

Antti Alanen, Natacha Aubert, Anna Batistovà, Jean-Pierre Berthomé, David Bordwell, Isabelle Bort, Jean Marie Buchet, Robert Byrne, Michael Campi, Julien Camy, Pierre Carrel, Mathilde Charlet, Carlo Cresto-Dina, Elena Dagrada, Hervé Dumont, Scott Foundas, Francois Francart, Catherine Gautier, Martin Girod, Ute Holl, Peter Hourigan, Clyde Jeavons, Charlie Kiel, Frank Kessler, Hiroshi Komatsu, Adrienne Mancia, Lucia Manganaro, Clara Massot, David Mayer, David Meeker, Anca Mitran, Patrick Moules, Richard Nordhal, Alexander Payne, Graham Petrie, James Quandt, Anne Isabelle Queneau, Georgette Ranucci, Tony Rayns, Peter Rist, Anna Luisa Ruoss, Josh Siegel, Eglantine Sohet, Kristin Thompson, Casper Tybjerg, Stephen Ujlaki, Marc Wehrin, Tricia Welsh, Jan Zahradnick.

I volontari del Cinema Ritrovato 2013 Il Cinema Ritrovato 2013 volunteers

Anche quest'anno ringraziamo di cuore tutta la squadra di volontari che ha offerto tempo e passione alla nostra causa e ha reso migliore Il Cinema Ritrovato / *And one more time, we deeply thank our great team of volunteers who offered us time and passion and made Il Cinema Ritrovato a better place to be:*

Ufficio ospitalità

Greta Barbieri, Giulio Cioffi, Linda Karina Gaarder, Sebastiano Miele, Lisa Moizard, Ilaria Morini, Julie Sejournet, Victoria Trubnikova, Paola Zaffiri, Perina Zaira, Chiara Zattrà

Autisti

Carlo Ansaloni, Giuseppe Catania, Daniele Lorenzi, Gabriella Ramaroli, Daniele Cusani, Riccardo Dozzo, Francesco Greco

Promozione / Comunicazione

Carlotta Acerbi, Maria Elena Amore, Nancy Armentini, Marika Benaglia, Ylenia Caletti, Cristiano Capuano, Riccardo Correggiari, Milena Cortelli, Marianna Curia, Giuseppina De Angelis, Alessandra Di Martino, Laura Di Salvo, Martina

Di Teodoro, Michela Dongi, Luca Driol, Sara Fabbiani, Francesca Ferrara, Gaia Gilardoni, Rosa Giordano, Giancarlo Gregori, Lapo Gresleri, Veridana Iannazzo, Chiara Imbriaco, Sara Iseppi, Miikkael Kukkula, Matteo La Verghetta, Davide Ledda, Sara Marini, Roberta Martinelli, Giulia Mereghetti, Rosanna Moschetta Sara Musiani, Barbara Nazzari, Giulia Norelli, Maria Parisi, Emanuela Piana, Marcello Polizzi, Fabrizio Pompei, Valeria Quartuccio, Rudi Renzi, Martina Resta, Rosalba Sacco, Stefano Salute, Giulia Santoro, Martina Claudia Selva, Federica Sessa, Francesca Stocchi, Roberto Valentini, Silvia Zanetti, Elisa Ziveri

Maschere piazza e sale

Suzana Abrahamsson, Davide Agnello, Riccarda Amigoni, Francesca Andreatta, Vanja Balto, Daniela Barbatosta, Luana Bastoni, Maria Biagi, Jacek Jerzy Bujak, Johanna Carvajal Gonzales, Maria Catucci, Matilde Concu, Rosa Conte, Roel Daamen, Clementina Dal Bosco, Sara De Santis, Giuliana Demurtas, Elisa Diana, Valentina Dimarco, Caterina Domenicali, Andrea Faccioli, Isabella Fausti, Simona Maria Ferriaioli, Giulia Fiadone, Salvatore Germano, Margherita Giraldi, Isabella Guglielmi, Giorgia Lafico, Stefano Lalla, Simone Larivera, Federica Lazzaro, Gabriele Lelli, Lorenzo Maccaferri, Laura Maccanti, Monica Marcasciano, Roberto Molica, Samuele Montaresi, Matilde Morara, Marta Morvillo, Laura Mugnai, Valentina Musiu, Eleonora Muzzi, Silvia Muzzioli, Francesca Natale, Francesca Negrini, Teresa Panzarella, Anna Piazza, Marco Piras, Alessia Pischedda, Lucia Ricchi, Alessandra Seidita, Maria Alessandra Serrentino, Andrea Sgobba, Valentina Spina, Emilia Tassi, Silvia Tedeschi, Cristian Traca, Anna Tufano, Marco Tugnoli, Ottavia Vedani, Emanuela Vignudelli, Monia Vitacolonna, Nunzio Vittoso

Centro Studi-Archivio Pier Paolo Pasolini
Lapo Gresleri, Dora Vedova

Fiera libri / Dvd

Sabrina Bassi, Sara De Santis, Eleonora Fantoni, Erika Fiorino, Marta Gentilucci, Monica Iaboli, Giulia Imbriaco, Margherita Martini, Daniela Roncaglia, Carolina Rorato Guarienti

Segreteria

Lucia Leonardi, Irene Scorcelletti

Ufficio stampa

Francesca Ceccolini, Giulia Taurino, Alessandro Zanchi

Sito e social network

Valentina Ceccarani, Sara Civali, Gianluca Galota, Virginia Liverani

Didattica

Elena Aldeghieri, Fabio Alfonso Geraci

Europa Cinemas

Giuliana Valentini

Grafica

Laura Leglise, Alessia Tono

L'Immagine Ritrovata

Juliette Canon, Elena Rebaudengo, Francesco Mele

Gli atrii del Cinema Lumière, del Cinema Arlecchino e del Cinema Jolly verranno allestiti con manifesti originali, fotografie e documenti d'epoca provenienti dalla Collezione di Maurizio Baroni e dall'Archivio della grafica della Fondazione Cineteca di Bologna. *In the lobbies of the Cinema Lumière, Arlecchino and Jolly, there will be an exhibition of posters, photos and archive materials from the collection of Maurizio Baroni and the Fondazione Cineteca di Bologna archives.*



LEGENDA

[traduzione letterale / *literal translation*];
T. it.: titolo italiano / *Italian title*;
T. int: titolo internazionale / *International title*;
T. ing.: titolo inglese / *English title*;
T. alt.: titolo alternativo / *alternative title*;
Sog.: soggetto / *story*;
Scen.: sceneggiatura / *screenplay*;
F.: fotografia / *cinematography*;
M.: montaggio / *editing*;
Scgf.: scenografia / *set design*;
Mus.: musica / *music*;
Su.: suono / *sound*;
Ass. regia: assistente alla regia / *assistant director*;
Int.: interpreti / *cast*;
Prod.: produzione / *production*;
Pri. pro.: prima proiezione / *first screening*;
L.: lunghezza / *length* (l. orig.: lunghezza originale / *original length*);
D.: durata / *running time*;
f/s: fotogrammi al secondo / *frames per second*;
Bn.: bianco e nero / *black and white*;
Col.: colore / *color*;
Da: provenienza / *from*

Il Cinema Ritrovato 2013 è dedicato alla memoria di Dinko Tucakovic

INDICE

CONTENTS

Introduzione / Foreword	9
Peter von Bagh	
Presentazione / Introduction	13
Gian Luca Farinelli	
 LA MACCHINA DEL TEMPO / THE TIME MACHINE	
Cento anni fa. Il glorioso 1913 / <i>A Hundred Years Ago. Glorious 1913</i>	18
Il Cinema ambulante Ritrovato. Tesori dal Fondo Morieux <i>Itinerant Cinema Ritrovato. Treasures from Théâtre Morieux Collection</i>	42
La Guerra è vicina: 1938-1939 / <i>War Is Near: 1938-1939</i>	46
 LA MACCHINA DELLO SPAZIO / THE SPACE MACHINE	
Cinematlibero	60
Il Giappone parla! Cantanti e spadaccini / <i>Japan Speaks Out! Singers and Swordsmen</i>	72
Bigger than Life: viaggio nel CinemaScope europeo <i>Bigger than Life: a Journey through European CinemaScope</i>	84
 THREE KINGS	
Progetto Chaplin / <i>The Chaplin Project</i>	98
Tenerezza e ironia. Vittorio De Sica, attore e regista <i>Tenderly Ironic. Vittorio De Sica, Actor and Director</i>	120
Omaggio a Jerry Lewis / <i>Tribute to Jerry Lewis</i>	136
 IL PARADISO DEI CINEFILI / THE CINEPHILES' HEAVEN	
Omaggio a Burt Lancaster / <i>Tribute to Burt Lancaster</i>	142
Ritrovati e Restaurati / <i>Recovered and Restored</i>	146
Progetto Rossellini / <i>Rossellini Project</i>	184
Allan Dwan, nobile primitivo / <i>Allan Dwan, The Noble Primitive</i>	190

Ol'ga Preobraženskaja (1881-1971) e Ivan Pravov (1901-1971) <i>Ol'ga Preobraženskaja (1881-1971) and Ivan Pravov (1901-1971)</i>	212
I muti di Hitch / <i>Silent Hitch</i>	228
Lettere da Chris Marker / <i>Letters from Chris Marker</i>	244
I colori del Cinema Ritrovato 2013 / <i>Il Cinema Ritrovato's Colours 2013</i>	257
L'emulsione conta: Orwo e Nová Vlna (1963-1968) <i>Emulsion Matters: Orwo and Nová Vlna (1963-1968)</i>	273
Il Cinema Ritrovato 2013. I musicisti / <i>The Musicians</i>	284

NON SOLO FILM / NOT ONLY FILMS

EFG1914 European Film Gateway	287
Dossier Pasolini – Il laboratorio dell'inferno di <i>Salò</i> <i>Dossier Pasolini – The Laboratory of the Hell of Salò</i>	292
Il Cinema Ritrovato Dvd Awards – X edizione / <i>Il Cinema Ritrovato Dvd Awards – 10th edition</i>	293
Il Cinema Ritrovato Kids	295
Il Cinema Ritrovato: Appuntamenti in Biblioteca Renzo Renzi <i>Il Cinema Ritrovato: Biblioteca Renzo Renzi events</i>	297
Europa Cinemas	298
Management Strategies for Film Archives in the Digital Era	300
Indice dei film / <i>Film Index</i>	302
Indice dei registi / <i>Directors Index</i>	303

INTRODUZIONE

Foreword

Ancora una volta ci sono pochi dubbi su quale sia il posto migliore in cui trovarsi dal 29 giugno al 6 luglio 2013. Mi chiedo quanti dei nostri amici si siano presentati a questo appuntamento ogni anno dal 1988. Con l'unico cinema di allora la vita era decisamente più semplice, ma il principio è rimasto lo stesso: offrire a specialisti, cinefili e curiosi meraviglie in grado di spazzar via le tristezze degli altri 357 giorni dell'anno.

Per coloro che sono qui per la prima volta, ecco i luoghi del Cinema Ritrovato: cinque sale (Lumière 1 e 2 e Sala Cervi, che sono i cinema della Cineteca; l'Arlecchino, celebre per il widescreen originale, e il Jolly). E la sera, alle 22, il suggestivo schermo gigante della piazza cittadina.

In quale altro luogo potreste vedere in una manciata di giorni film come *Bílá Nemoc*, *L'oro di Napoli*, *Zaza*, *Pečki-Lavočki*, *Le Joli mai*, *Ni liv*, *Ošibka inženera Kočina*, *Une si jolie petite plage*, *Experiment in Terror*? Solo per citare alcuni dei film della mia vita, e ho perfino tralasciato la fantastica serie televisiva su Jerry Lewis di Robert Benayoun. I ricordi di una vita sono destinati ad affiorare già sfogliando il programma: momenti felici che la visione del film spesso – non sempre – riesce a sorpassare.

Il filo che ci guida potrà essere un genere, un regista, un'epoca, un'innovazione tecnologica: non importa, sarà ciascuno di noi a definirla. La parola magica potrebbe essere semplicemente 'tempo'. Non si tratta solo del '1913' o del '1939', ma dello stupore per quello che seppero realizzare persone di grande talento, per il mondo in cui vissero, per la durata della loro carriera. Carriera che nel caso di Allan Dwan inizia nel 1911 e termina nel 1961, mentre quella di Chaplin dura dal 1914 al 1965 e quella di Chris Marker – ancora più lunga – è racchiusa tra il 1952 e il 2012.

I collegamenti e le associazioni contano quanto i singoli film, in un *déjà vu* che non segue l'ordine cronologico: i film del biennio 1938-39 – che potremmo definire 'les années Règle du jeu' – dialogano con film del 1913, anch'essi realizzati alla vigilia di un conflitto mondiale; e lo stesso vale per i film giapponesi degli anni Trenta (la seconda parte della rassegna curata da Alexander Jacoby e Johan Nordström). 'La guerra è vicina' riflette le nostre eterne preoccupazioni – la crisi, la Seconda guerra mondiale, la Guerra fredda – illuminando con intensità speciale la visione dei singoli film.

C'è poi la continuità dei centenari, con la rassegna 'Cento anni fa', oggi al suo undicesimo anno e ancora affidata al talento della curatrice Mariann Lewinsky per la felicità degli spettatori affezionati e di chi entra per la prima volta in questa macchina del tempo. E ci sono i sottotemi, come l'antichità vista attraverso il prisma di *Quo Vadis?*. Lo spettatore che abbia saggiamente portato con sé al festival la fondamentale e ponderosa opera di

Once again there is not much doubt about the best place on earth from June 29 to July 6, 2013! I wonder how many of our friends have been on the spot every single time since 1988? With one cinema at that time, life was definitively easier; but the principle was the same: to offer to the finest specialist as well as to any curious cinephile treasures that overcome the suffering and deprivation of the other 357 days of the year.

To those coming for the first time, here is the geography: five cinemas (Lumière 1 and 2 and Sala Cervi, which are the Cineteca theaters, the Arlecchino, famous for its original widescreen viewing comfort, and the Jolly). Every evening at 10pm we offer popular wishfulfillment on the giant outdoor screen of the city's piazza.

Where else can you see over a handful of days films like Bílá nemoc, L'oro di Napoli, Zaza, Pečki-Lavočki, Le Joli mai, Ni Liv, Ošibka inženera Kočina, Une si jolie petite plage, Experiment in Terror... to mention just some of the films of my life – and I didn't even include the fabulous Jerry Lewis series by Robert Benayoun. The memories of a lifetime are bound to emerge when you leaf through the program – happy moments that seeing the film often, not always, surpasses.

The topic might be a genre, directors, a period in a country or in time, the technology that made its mark, or whatever: the 'main themes' will eventually be defined by each of us individually. Our most cherished magic word might be simply: time. It's not only '1913' or '1939' but amazement at what talented people did, in the kind of world where they worked and for how long: that the career of Allan Dwan starts in 1911 and ends in 1961, that Chaplin's lasts from 1914 until 1965, that Chris Marker's is longer than either of theirs, from 1952 to 2012.

Interconnections matter as much as single films. It's often a sense of déjà-vu in no ordinary time span: a small set of films from 1938-39 – that could be concretized as 'les années Règle du jeu' will hopefully make sense, and perhaps more so as there are also films made in 1913, on the eve of something that would be new for mankind: a world war; and the rare Japanese films of the 1930s (part 2, curated by Alexander Jacoby and Johan Nordström). In the same vein, 'War Is Near' relates to our eternal preoccupations: crisis, WWII, the Cold War... a focus that gives special intensity to our viewing of individual films.

There is also the continuity of years. One way to guess who is our wisest regular spectator is to refer to someone who has consistently seen all of the Hundred Years Ago series, now in its eleventh year and again blessed by the curating talent of Mariann Lewinsky. But speaking of happiness: no less happy is someone who enters the time machine of this series right now.

Hervé Dumont, *L'Antiquité au Cinéma*, sa che vi furono diversi trattamenti della stessa storia: la versione del 1913 per esempio allude alle macchinazioni del Vaticano. (Citando solo uno dei geniali autori puntualmente presenti a Bologna, mi riferisco a uno degli aspetti più belli del Cinema Ritrovato: la presenza di storici, critici e archivisti ci offre la possibilità di godere di un magnifico commento dal vivo, che diviene incomparabile nel caso dei film muti).

Sarà una settimana di rivelazioni anche per i più informati. Nel primo paragrafo citavo il capolavoro norvegese *Ni liv*: sono certo che farà nascere in tutti la voglia di vedere altre opere di Arne Skouen e, più in là, incoraggerà una piccola serie di correzioni alle storie del cinema, ancora oggi così poche di informazioni sulle tradizioni cinematografiche meno conosciute.

I film migliori e i meno noti si incontrano alla pari. Li elencherò senza seguire un ordine prestabilito.

Tra le retrospettive, la più rara è quella dedicata a Ol'ga Preobraženskaja e Ivan Pravov, registi di talento formati in un contesto eccezionale (il cinema pre-rivoluzionario, il teatro di Mejerchol'd) e costretti poi a una lotta privata con le forze spietate della storia, che posero tristemente fine a due carriere.

Grandi registi crescono: quando realizzò l'ultimo film della nostra serie a lui dedicata (*Blackmail*), Alfred Hitchcock aveva trent'anni. Il restauro dei suoi nove muti superstiti è stato il più grande e complesso progetto di restauro intrapreso fino a oggi dal BFI National Archive. I nove film (cominciando con l'autentica resurrezione di *The Pleasure Garden*, creduto perduto per decenni) contengono le premesse di un 'Hitchcock alternativo' (per la maggior parte non si tratta di film di suspense), prodigo di trovate brillanti e innovative a riprova della sua vena sperimentale.

Non credo che essere citato accanto a Hitchcock sarebbe dispiaciuto a Chris Marker, grande ammiratore di *Vertigo*. Entrambi i registi crearono nuove forme di cinema, che nel caso di Marker era il film-saggio, "inteso nel medesimo senso che ha in letteratura, un saggio allo stesso tempo storico e politico, ma scritto da un poeta", per citare le parole di Bazin.

Ci concentreremo sugli inizi del lungo viaggio di Marker, rispettando il principio guida che abbiamo seguito nelle rassegne su giganti di Hollywood quali Sternberg, Capra, Ford. Con Dwan tenderemo invece di dare un'idea del suo periodo muto per poi spostarci in avanti, a mostrare la singolare continuità artistica di questo regista sempre fedele all'ispirazione originale.

Vittorio De Sica fa la sua prima apparizione nella nostra rassegna nelle vesti del giovane divo che si sdoppia nei ruoli di giornalista e gentiluomo in una luminosa commedia di Mario Camerini. Persino una piccola selezione di film basta a rivelare la portata immensa della lunghissima carriera di De Sica: film potenti e quasi sconosciuti come *La porta del cielo*, diretto poco prima dei capolavori neorealisti, seguito dal brillante *L'oro di Napoli* e da un personalissimo film della stagione più matura come *Il giudizio universale*.

Altre parole magiche: tecnologia, epoca, paese. Penso alla Cecoslovacchia degli anni Sessanta. La nostra sezione ha come filo conduttore la pellicola Orwo, insieme pretesto ed essenza: in piena rivoluzione digitale, infatti, Bologna continua a essere il paradiso in cui vengono proiettate le copie originali, le migliori reperibili.

As always, there are subthemes like antiquity, meaning the quint-essential film version of Quo Vadis?. The spectator who wisely carries in the festival bag the magnum opus L'Antiquité du cinéma (about 3 kilos) by Hervé Dumont knows that every new film on that period was about a different subject, and that the 1913 version was related to the Vatican's machinations. (By mentioning just one of the brilliant film writers always present in Bologna, I refer to one of the wonderful things of Il Cinema Ritrovato: the presence of historians, critics and archivists together means that we have the best running commentary track of any festival – and at its best when the films are silent).

It will be a week of revelations even to the most knowledgeable. I already mentioned a Norwegian masterpiece Ni liv, and add that I am sure an appetite to see more from Arne Skouen will be born collectively, plus later on a small wave of corrections to film histories that are so handy when it comes to the large film producing countries and often so very helpless about the less known traditions.

The best and least known meet on equal basis. Let's proceed in no special order.

Among our director retrospectives, the rarest is dedicated to Ol'ga Preobraženskaja and Ivan Pravov. On the creative level the effect will be shattering: the promise of art, born from a terrific background (pre-1917 cinema, Mejerchol'd theater), and then the personal element, with the forces of history working mercilessly and finishing the two careers in a less benign way.

They were young then... A contemporary working in England: at the final stage of our Alfred Hitchcock series (Blackmail), the director was 30. Restoring his nine surviving silent films has been the biggest and most complex restoration project undertaken by the BFI National Film Archive to date. These films (starting with the truly newly born-first film The Pleasure Garden, much of which was lost for decades) are really the germs of an 'alternative Hitchcock' (most of the films are not about crime), full of brilliant marks of his experimental thinking.

I don't think Chris Marker would have minded being mentioned alongside Hitchcock – for him the greatest of all films was Vertigo. Both were creators of new forms of cinema – with Marker that meant, in André Bazin's words, "the essay, understood in the same sense as in literature: an essay both historical and political, written by a poet".

We'll concentrate on the beginnings of Marker's long journey. That has been our guiding principle with our series dedicated to Hollywood giants like Sternberg, Capra, Ford... With Dwan we will try to give a good idea of the silent period, but we'll continue in time, thus trying to show a unique artistic continuity and the beauty of his faith in his original inspiration.

Still, our star personality – who else could it be but Vittorio De Sica, whose first entry will be a luminous Mario Camerini comedy with the brilliant young lead in the double role of a news vendor and a gentleman. Even a sample from his long career offers a glimpse of the immensity of his achievement: strong films that are almost unknown (La porta del cielo, directed just before the famous neorealist achievements (followed immediately by the brilliant L'oro di Napoli); later, wonderfully original films seldom mentioned anywhere, like Il giudizio universale.

More magic words: a technology, a period, a country combining

Vari 'film Orwo' sfoggiano un brillante formato widescreen e si ricollegano al programma finalmente dedicato, dopo almeno un decennio di CinemaScope e di Hollywood, al 'nostro' formato panoramico, lo Scope europeo: un'altra sorprendente serie di tematiche e di stili che sarebbero impensabili senza il contributo del widescreen.

I tempi fanno ormai sì che ogni festival viva il piccolo dramma dei supporti: nel nostro caso, Hitchcock è in 35mm (il BFI ha messo a disposizione i nove film anche in DCP, e ci sarà bisogno di un'altra Olimpiade per riuscire a finanziare un progetto altrettanto ambizioso), i Mutual di Chaplin sono in digitale. Quest'ultima scelta è motivata – come ha spiegato Cecilia Cenciarelli – dalla “comparazione di tanti elementi di diverse epoche provenienti da più di trenta archivi internazionali che hanno generosamente messo a disposizione le loro conoscenze e ci hanno permesso di accedere ai loro materiali”.

La discussione sul grande problema del supporto è destinata a continuare, orientata spesso da differenze generazionali: se a me mancherà l'esperienza originale di *Experiment in Terror* (che vidi 51 anni fa a Stoccolma perché la censura finlandese l'aveva vietato), molti giovani spettatori saranno entusiasti delle versioni digitali e giudicheranno che sono “più belle che mai”. Ovviamente la verità non sta da una parte sola. Chi giudicherà che la bellezza e finanche la vita abbiano abbandonato la visione digitale potrà ricorrere a questo argomento per fare le sue scelte tra i film del nostro programma, al solito estremamente ricco. Così ricco che non ha spazio per un numero sufficiente di repliche: come sempre, troppo amore per troppi film...

A tutti un cordiale benvenuto!

Peter von Bagh

the two at a given moment. I'm thinking of Czechoslovakia during the 1960s. Our series is born around the material, Orwo – both an alibi and an essence. The premise of the series is this: at a time when the digital revolution is advancing with tremendous speed, Bologna is and continues to be the paradise where the original prints, the best available in the world, will be shown.

Several of the Orwo films were shot in brilliant widescreen and relate to the series dedicated to Europe, following a full decade of CinemaScope and Hollywood, 'our achievement', both east and west. And again an amazing range of themes and approaches that cannot be imagined in any other screen format.

As indicated, the present world situation means that every film festival holds the drama of materials inside the festival. In our case, Hitchcock in 35mm (the BFI has also made the nine films available in DCP – a privilege that will probably need another Olympics as a backer), the Chaplin Mutuals are digital. This last choice was motivated – in the words of Cecilia Cenciarelli – by the “comparison of so many different generations of elements, coming from over thirty different international archives that generously shared their knowledge and consented to allow us access to their materials”.

There is no way to say anything conclusive about the big problem. It is often settled by generational differences: if I will miss my original experience of Experiment in Terror (which I saw in Stockholm 51 years ago because our Finnish censorship had banned the film), many younger spectators will be happy with digital versions and agree that “they look better than ever”. Clearly, there is no single truth in this. Those who think that beauty and even life seem to have been drained from digital versions can use this as a solution for our overkill programming - the repeated sin of not having the space for enough repeat screenings. That results from too much love for too many films...

You are most cordially welcome!

Peter von Bagh



PRESENTAZIONE

Introduction

Nel 1956, dopo una delle rare proiezioni del primo film di Agnès Varda, André Bazin scrisse “*La Pointe courte* è un film miracoloso. Per il fatto che esiste e per il suo stile. Per la sua esistenza, perché bisognerebbe forse risalire a *Sang d'un poète* per trovare un film così libero nella sua concezione da ogni contingenza commerciale. La totale libertà di stile ci dona il sentimento così raro al cinema di trovarci alla presenza di un'opera che obbedisce soltanto alla volontà del suo autore senza dipendere da vincoli esterni”. A quasi sessant'anni di distanza la purezza e la libertà di quel film parlano a noi spettatori del 2013. Un film così intransigente potrebbe realizzarsi oggi? Ci piace partire da qui per dimostrare che Il Cinema Ritrovato non è un festival di *vecchi film*, ma, per noi reduci da una delle stagioni meno seducenti che la nostra memoria di spettatori ricordi (anche se il festival di Cannes ci ha lasciati pieni di speranze), è il momento dell'anno necessario per rigenerare il nostro sguardo. Certo muoversi tra gli oltre trecento titoli di questa ventisettesima edizione, tra i molti incontri, tra le sei sale (conto tra esse il cinema più bello del mondo, quello di Piazza Maggiore), richiede uno studio approfondito del programma per non perdere le molte occasioni uniche di un festival che accanto a Hitchcock, Chaplin, De Sica, Welles presenta i film poco o mai visti, inseguiti in uno o più anni di ricerche, infine ritrovati di Arne Skouen, di Lino Brocka, di Stellan Rye, di Ol'ga Preobraženskaja... Il catalogo che avete tra le mani è lo strumento essenziale per capire che cosa vedere.

Uno dei percorsi possibili è quello di seguire i molti esordi che sono presenti nelle diverse sezioni, una sorta di *Camera d'or* del Cinema Ritrovato. I primi film sono spesso opere lucenti, sono universi che contengono molto dell'autore che verrà e dell'epoca nella quale sono stati concepiti. Alain Resnais, tre anni dopo *La Pointe courte*, di cui aveva curato il montaggio, realizza il suo primo film. *Hiroshima mon amour* è uno di quei film-spartiacque, ancora oggi film denso, sperimentale e incandescente. Un giovane critico, Jean Douchet, così ne scriveva all'uscita, “Potete immaginare Velasquez che ha appena concluso le sue *Meninas* mentre già Picasso intesse le sue mirabili variazioni? Certamente no. Ecco, accade qualcosa di simile. Con *Hiroshima mon amour* Alain Resnais affranca il cinema dal XVII secolo per immergerlo senza transizioni nel cuore del XX”. Anche qui la domanda sorge spontanea, quanti critici oggi vedendo un film altrettanto innovatore riuscirebbero a trovare parole così profonde e ispirate?

Ma spostiamoci nel 1911. Siamo a San Juan Capistrano, nella contea di Orange, in California. Il cinema americano sta per stabilirsi a Hollywood e un ventenne Allan Dwan, divenuto direttore di produzione, viene spedito su un certo set per scoprire cosa

In 1956, following a rare opportunity to screen the first film by Agnès Varda, André Bazin wrote: “La Pointe courte is a miraculous film, both for its very existence as well as for its style. In respect to its existence one perhaps needs to go back to Sang d'un poète to find a film as free in its conception from any commercial considerations. The total freedom of style allows us to feel the all-too-rare sensation that the only rules the film obeys are those determined by its author, without any outside influences.” Now, nearly sixty years since its creation, the purity and liberty of that film still speak to us, we the audiences of 2013. Could a film so stubbornly independent be made today?

This is an excellent starting point to demonstrate that Il Cinema Ritrovato is not a festival of ‘old films’, consolations in one of the less appealing seasons for film viewers in recent memory (even if the Cannes Festival did provide a glimmer of hope), but rather the time of year to refresh our perspective.

Navigating through the more than three hundred titles offered in this twenty-seventh edition, with its many events, its six theaters (including one of the world's most beautiful cinemas, Piazza Maggiore), requires a careful study of the program so as not to miss out any of the numerous, unique opportunities provided by a festival that, alongside Hitchcock, Chaplin, De Sica, and Welles presents films little or never before seen, sought and researched for years in some instances, and finally rediscovered - films by Arne Skouen, Lino Brocka, Stellan Rye, Ol'ga Preobraženskaja... The catalogue you hold in your hands is an essential tool for considering what you should see.

One of the many possible routes is to follow the many debut films we present this year, a sort of Camera d'or of Cinema Ritrovato. The debut films are shining examples, worlds in themselves that are exemplary of their auteurs and eras. Alain Resnais, three years after La Pointe courte, for which he oversaw the editing, directed his first film. Hiroshima mon amour is one of those watershed films, still today a profound, experimental and incandescent film. A young critic of the time, Jean Douchet, wrote on its release: “Can you imagine Velasquez having just finished his Meninas and meanwhile Picasso is creating his wonderful work? Of course not. But something similar is happening. With Hiroshima mon amour, Alain Resnais liberates the cinema from the 17th Century, immersing it directly into the heart of the 20th Century.” A question is inevitable: how many critics today, when presented with such an innovative film, would respond with such profound and inspired words?

Now let's go back to 1911. We're in San Juan Capistrano, in Orange County, California. American film production is about to settle in Hollywood and Allan Dwan, in just his twenties, is

c'è che non va. Così Allan Dwan racconta il suo esordio a Peter Bogdanovich: "Allora riunii gli attori e dissi 'Adesso o io sono un regista o voi siete disoccupati'. E loro: 'Non abbiamo mai visto un regista migliore. Sei perfetto'. Io dissi 'Cosa faccio? Cosa fa un regista?' Così mi presero e me lo mostrarono. E funzionò". Da quel giorno prese avvio una carriera unica di almeno quattrocento film, tra muto e sonoro, produzioni importanti e serie B, sempre sorretta da uno sguardo profondamente umano.

Nel 1913 Lyda Borelli appare come un lampo nel cinema e nell'immaginario cinematografico. Erede delle grandi attrici teatrali ottocentesche, inventa un genere, il Diva Film, e un modo di recitare che resterà solo suo, basato su un uso totale del corpo che infiammò il pubblico e colpì gli intellettuali: Antonio Gramsci definì la Borelli "artista per eccellenza del film in cui la lingua è il corpo umano nella sua plasticità sempre rinnovantesi"... Nove film in cinque anni, poi il matrimonio con il conte Cini e l'addio allo schermo. La versione appena restaurata di *Ma l'amor mio non muore!* consentirà, finalmente, di cogliere tutte le vibrazioni di questa prima performance borelliana, e di godersi nel dettaglio scenografie e costumi che riportano in vita un'epoca e una cultura figurativa. Il film avrà poi una sua vita anche dopo Il Cinema Ritrovato: questa stessa versione restaurata è già disponibile in un Dvd delle nostre Edizioni.

Sempre tra gli esordi folgoranti, quello di Alfred Hitchcock, con la sontuosa sequenza d'apertura del suo primo film, *The Pleasure Garden*. Come notò un critico, che scrivendo dell'opera prima di quel venticinquenne scrisse che era un "giovane con l'intelligenza di un maestro".

Altro percorso che ci teniamo a consigliare è quello che segue gli scarti formidabili all'interno di una stessa carriera: artisti che sono riusciti a cambiare, a trasformarsi, ad esordire una nuova volta. È il caso di Chaplin. Le opere del suo periodo Mutual sono diverse da quelle del precedente Essanay o dal successivo First National. È in quel 1916 che Chaplin smette di inseguire la semplice risata e inizia a costruire una propria poetica, passando dalla farsa alla critica sociale. Per spiegare cos'è il genio bisogna citare la frase che Mack Sennett disse dopo aver visto il primo film girato da Chaplin per la Mutual, *The Floorwalker*, al cui centro dell'azione c'è una scala mobile, "Perché diavolo non abbiamo pensato noi a una scala mobile?" Anche in questo caso la première a Bologna segna l'inizio di una nuova vita: i film Mutual torneranno a vivere, sugli schermi dei festival di tutto il mondo, in Blu-Ray e in Dvd.

Un altro attore e regista dalle molteplici carriere, dalla vita artistica sempre pronta a ripartire e rigenerarsi, è Vittorio De Sica: brillante attor giovane e cantante sulle scene del varietà, attore e poi regista di commedie anni Trenta, maestro del neorealismo, presenza e voce insostituibile della commedia all'italiana, 'inventore' di Sophia Loren, parte della memoria condivisa del nostro paese e regista internazionale premiato dagli Oscar...

Ol'ga Preobraženskaja, allieva di Stanislavskij, star del cinema zarista, prima donna regista russa, attraversa l'epoca leninista e sopravvive a parte di quella stalinista: i suoi sono soprattutto film per l'infanzia, sono film al femminile, censurati e condannati dal Comitato centrale. E sono, in massima parte, film veramente mai visti al di fuori della Russia, film che questa rassegna rende per la prima volta disponibili al pubblico occidentale.

Il Giappone parla!, parte seconda, ci parla ancora del grande

named head of production and sent off to a certain set to figure out what isn't working. Allan Dwan himself tells the story of his debut to Peter Bogdanovich: "So I get all the actors together and tell them, 'either I am the director from here on in, or you're all out of work.' And they say: 'We've never met a better director, you're great.' And I ask, 'So what should I do? What does a director do?' And they took me and showed me. And it worked." That day represented the start of a career that would span over four hundred films, from the silent to sound era, both large scale productions and B-movies, but always benefitting from a profoundly human point of view.

In 1913 Lyda Borelli shone like a beacon of light and imagination onto the world of cinema. Progeny of the great 19th century actresses, she invented a new genre, the Diva Film, and a style of acting that would be unique to her, using every dimension of her body and soul to excite the general public and inspire intellectuals: Antonio Gramsci defined Borelli "an extraordinary film artist who uses the human body in its ever changing and myriad forms to communicate"... She starred in nine films in five years, before marrying Count Cini and saying farewell to the screen. The recently restored version of Ma l'amor mio non muore! allows us, at last, to experience all the majesty of her first performance in film, and to enjoy all the splendid detail of the production design and costumes that bring an era and a culture back to life for us. The film can continue to be seen after Il Cinema Ritrovato: this same restored version is already available in Dvd.

Among other remarkable debut films, we offer Alfred Hitchcock's The Pleasure Garden, with its sumptuous opening sequence. A critic writing about the then 25 year old and his first work noted that he was a "young man with the intelligence of a master."

Another route we recommend is that which looks at the spectacular twists in stellar careers, artists who succeeded in evolving, transforming, and reinventing themselves more than once. It's the case with Chaplin. The work he produced in his time with Mutual differs from that which he made earlier with Essanay or later with First National. It was then, in 1916, that Chaplin moved away from going for simple laughs and began to construct his own form of poetry, passing from farce to social commentary. A perfect example comes in the comment made by Mack Sennett after watching the first film Chaplin made for Mutual, The Floorwalker, where the action is centered around an escalator: "Why the devil didn't we think of an escalator?" In this case as well, the screenings in Bologna mark a rebirth: the Mutual films will be brought back to life, touring international festivals, and released in Blu-Ray and Dvd.

Another actor and director with multiple careers, and an artistic life always ready to renew and regenerate itself, is Vittorio De Sica: brilliant young actor and singer on the stage, actor and then director of 1930's film comedies, master of neo-realism, irreplaceable figure of the commedia all'italiana, 'inventor' of Sophia Loren, unique in the collective consciousness of our country, and an acclaimed international, Oscar winning director...

Ol'ga Preobraženskaja, student of Stanislavskij, star in Tsarist Russian cinema, the first Russian female director, continued through the Leninist period and survived through part of the Stalinist era: her films dedicated to younger people, her women's films, were censored and condemned by the Central Committee. Most have

cambiamento, quel passaggio dal muto al sonoro, così a lungo rimandato, che in Giappone avviene dieci anni più tardi rispetto agli Stati Uniti.

D'altra parte, è dall'America che arriva un film realizzato, con dispendio di mezzi, nell'illusione di fermare quel cambiamento: *The Iron Mask*, citato in *The Artist* di Michel Hazanavicius, prodotto e interpretato da Douglas Fairbanks, disastro commerciale annunciato ed estremo atto d'amore verso cinema muto, mentre il sonoro aveva già conquistato il pubblico di tutto il mondo...

All'inizio del Novecento l'Europa era attraversata da cinema ambulanti. Sotto quelle grandi tende si formarono i primi spettatori. Grazie al lavoro congiunto della Fondation Jérôme Seydoux Pathé, della Gaumont e del Musée des Arts Forains, è stato possibile ricostruire l'attività di un ambulante, che nei fantastici spettacoli del suo Théâtre Morieux presentava anche programmi cinematografici. Grazie al ritrovamento del Fondo Morieux, sarà possibile mostrare a Bologna una selezione dei manifesti preservati e dei film conservati e alcune parti della scenografia del Grand Théâtre Morieux, uno sfarzoso palazzo mobile dotato di uno schermo di 100 metri, che poteva accogliere fino a seicento persone. Non potremo usare il proiettore originale, ma allestiremo martedì 2 e mercoledì 3 due proiezioni all'aperto davanti alla Cineteca, in Piazzetta Pasolini, usando un proiettore con lampada a carboni, che dà una luce più calda di quelle a cui siamo oggi abituati.

Festeggeremo i cento anni di uno dei più grandi attori di sempre, Burt Lancaster; vedremo in copie restaurate Victor Sjöström, Lilian Harvey, Willy Fritsch, Jacques Tati, Jean Marais, Gerard Philipe, Robert Mitchum, Joan Crawford, Gloria Grahame, Jack Palance, Ray Milland, Grace Kelly, Laurence Olivier, Glenn Ford, Alain Delon, Orson Welles, Anthony Perkins, Jeanne Moreau...

Presentiamo infine un nuovo film, *Rimembranze*, di Peter von Bagh. Introducendolo a Sodankylä, al Midnight Sun Film Festival, Peter ha detto che lo aveva voluto mettere in programma come atto di gentilezza nei confronti degli altri registi che avevano portato i loro film al festival, così sarebbe stato chiaro a tutti quale fosse il film più brutto. Naturalmente è invece un grande film sulla giovinezza di Peter a Oulu in Finlandia. In realtà è un film su ognuno di noi e sul nostro passaggio sulla terra. Raccontato con maestria da un cineasta poeta che, dirigendo Il Cinema Ritrovato da dodici anni, lo ha fatto grande.

L'abbiamo vista l'anno scorso sullo schermo di Piazza Maggiore nei panni di Lola, la incontreremo quest'anno in *Model Shop*, film americano di Jacques Demy. Ad Anouk Aimée, icona di bellezza, eleganza, freschezza, intelligenza, dedichiamo il manifesto del festival e la copertina di questo catalogo. Ad Alexander Payne, che dopo i fasti di Cannes dove ha presentato il suo *Nebraska*, ritratto in bianco e nero della provincia americana (impossibile non amarlo!), ha scelto di venire al Cinema Ritrovato come spettatore, diamo il nostro più caloroso benvenuto. A lui e ai tanti amici e cinéphiles che sono arrivati e stanno arrivando a Bologna per ritrovare il cinema.

Gian Luca Farinelli e Carlo Mazzacurati

never been seen outside Russia, and with this festival we are making them available for the first time to a Western audience. Japan speaks out!, part two, also addresses the major transition from silent to sound film, long delayed in Japan, where the advance took place ten years later than in the US.

On the other hand, a film sumptuously filled with the illusion of stopping that transition comes from America: The Iron Mask, cited in The Artist by Michel Hazanavicius, produced by and starring Douglas Fairbanks, a colossal commercial failure and a pure act of love to silent film, after sound movies had already taken over the world...

In the early years of the 1900's itinerant cinemas crisscrossed Europe; the first audiences watched the early movies under big tents. Thanks to the combined work of the Jérôme Seydoux Pathé Foundation, of Gaumont and of the Musée des Arts Forains, it has been possible to reconstruct the activities of these traveling performances; the marvelous shows presented by the Théâtre Morieux presented film programs among their offerings. Thanks to the Morieux Fund, it is now possible to show, in Bologna, a selection of the restored posters, film clips and some of the sets from the Grand Théâtre Morieux, an ornate mobile film palace with a 100 meter-long screen, capable of holding up to six hundred spectators. We are not in a position to use the original projectors, but we will have two outdoor screenings, on Tuesday the 2nd and Wednesday the 3rd in front of the Cineteca, in Piazzetta Pasolini, using carbon lamp projectors, which provide a warmer light than what we are used to now.

We will celebrate the one hundred year anniversary of one of the great actors of all time, Burt Lancaster; we will see restored prints of films featuring Victor Sjöström, Lilian Harvey, Willy Fritsch, Jacques Tati, Jean Marais, Gerard Philipe, Robert Mitchum, Joan Crawford, Gloria Grahame, Jack Palance, Ray Milland, Grace Kelly, Laurence Olivier, Glenn Ford, Alain Delon, Orson Welles, Anthony Perkins, and Jeanne Moreau...

Finally, we present a new film, Remembrance, by Peter von Bagh. Introducing it in Sodankylä, at the Midnight Sun Film Festival, Peter said he had wanted to include it in the program as an act of kindness to the other directors who had brought their films to the festival, so that no one would have any doubt as to which film was the worst. Of course, it's a wonderful film about Peter's youth in Oulu, Finland, and is in fact a film about every one of us, and the time we spend on earth. The story is told masterfully by a film poet, who has directed Il Cinema Ritrovato for twelve years now and brought it to where it is today.

Last year on the screen of Piazza Maggiore she was Lola, this year we'll meet her in Model Shop, the American production by Jacques Demy. To Anouk Aimée, icon of beauty, elegance, freshness and intelligence, we dedicate this year's poster of the festival and the cover of this catalogue. To Alexander Payne, who, following the glamour of Cannes, where he screened his new film Nebraska, a portrait of the American hinterlands (impossible to not adore!), has chosen to come to Cinema Ritrovato as a spectator, we offer our warmest welcome, as well as to our many friends and film lovers who have come and who are arriving in Bologna to rediscover cinema.

Gian Luca Farinelli and Carlo Mazzacurati

LA MACCHINA DEL TEMPO

The Time Machine





A black and white photograph of a woman in 1913 fashion. She is wearing a headband with a large jewel, multiple long beaded necklaces, and a patterned dress. She is looking towards the camera with a slight smile. The background is a soft, out-of-focus landscape.

CENTO ANNI FA IL GLORIOSO 1913

A Hundred Years Ago. Glorious 1913

Programma a cura di / Programme curated by **Mariann Lewinsky**

“E così siamo arrivati al 1913, anno decisivo...” (Cecil B. DeMille). Fin dal 2003 l'avventura della serie *Cento anni fa* è consistita nello scoprire, attraverso i film, un cinema sconosciuto. Ma il 1913, ultimo anno di pace prima della Grande guerra, è tutto fuorché sconosciuto. La retrospettiva dedicata a quell'anno dalle Giornate di Pordenone del 1993 ha lasciato un segno, e ha prodotto una quantità di scritti e ricerche. Qui a Bologna, molte opere maggiori, molti cineasti e temi del 1913 sono stati presentati nelle passate edizioni del festival: le dive tedesche e italiane, le serie comiche, Albert Capellani, Alfred Machin, Léonce Perret, Eleuterio Rodolfi... C'era davvero bisogno di un *Cento anni fa* 1913? Quest'anno, più che mai, ho guardato al mio lavoro di curatore come a un esperimento dagli esiti aperti. Lo scopo era, come sempre, quello di offrire attraverso i programmi (selezione dei film e loro combinazione) un'interpretazione della produzione di quello specifico anno, e di esporre alcuni dei suoi aspetti caratteristici – perché i programmi sono come le bacheche di una mostra. La ricostruzione di un programma cinematografico dell'ottobre 1913 (stessa struttura, film diversi) si è dimostrata il mezzo ideale per proporre un'idea d'insieme della produzione 1913, e per metterne a fuoco una questione cruciale, quella dell'enorme varietà nelle lunghezze standard dei film.

Avere seguito (liberamente) questo modello d'epoca ha permesso di inserire nei programmi numerosi film brevi, che testimoniano i vertici di perfezione narrativa e visiva raggiunti dagli *one-reel* del 1913. Tale perfezione è, a mio avviso, non meno importante per la storia del cinema del fatto che in quello stesso anno sempre più lungometraggi venissero prodotti (spesso lottando contro problemi strutturali) e riscuotessero un formidabile successo internazionale. *Quo Vadis?*, ‘il film’ dell'anno 1913, ne è certo un buon esempio. Un programma è dedicato all'antichità nel cinema, mentre altri temi chiave – come il divismo o l'incombere della guerra – sono distribuiti lungo l'intera sezione. Tuttavia, ad alcuni singoli film viene riconosciuto, quest'anno, uno statuto più rappresentativo rispetto alle passate edizioni. Un solo western di quindici minuti deve parlare a nome dell'intero, enorme genere, e il breve *Kasperl-Lotte* per tutti i film – ed è sorprendente quanti ce ne siano stati, nel 1913 – sui bambini perduti, orfani o rapiti (citiamo, tra gli assenti, almeno *L'Enfant de Paris* e *Sans famille*). Il posto d'onore tocca alla produzione italiana. Un'attenzione particolare è riservata alla Germania. La Francia è invece quest'anno sottorappresentata, poiché film importanti sono stati presentati in edizioni recenti (i film di Victorin Jasset, *Germinal* e *La Glu* di Capellani), o sono attualmente in corso di restauro (*Maudite soit la guerre* e *Fantômas*)... A Bologna, il prossimo anno!

Questo *Cento anni fa* risulterà, agli occhi dei frequentatori del festival, altrettanto significativo e necessario di quelli che l'hanno preceduto? Quel che posso dire è che, grazie alle cose viste e alle ricerche intraprese per preparare la sezione, alcune scoperte significative sono state fatte, e un considerevole numero di film è stato restaurato. Questo è già tanto. Ne valeva la pena.

La mia gratitudine va ai colleghi e ai collaboratori di tutti gli archivi coinvolti nell'impresa.

I programmi presentati di seguito potranno subire leggere variazioni.

Mariann Lewinsky

“And so we came to the fateful year of 1913” (Cecil B. DeMille)... Since 2003 the adventure of our A Hundred Years Ago series has consisted in discovering, via its films, an unknown cinema. But the year 1913, the last year of peace before the Great War, is anything but unknown. The Pordenone retrospective back in 1993 on the 1913 production has left a lasting impression, and a flurry of publications and research. Here in Bologna, many major works, themes and filmmakers have been presented at past editions of the festival: the German and Italian leading ladies, the comedy series, Albert Capellani, Alfred Machin, Léonce Perret and Eleuterio Rodolfi etc. Is A Hundred Years Ago for 1913 still needed? This year more than ever, I saw my curatorial work as an experiment, open-ended. The aim was, as every year, to convey via the programming – the selection and combining of films – an interpretation of that one year's production, and to display some of its characteristic aspects, for the programmes are like the display cabinets of an exhibition. The reconstruction of a film programme from October 1913 (same structure, different films) proved the ideal way to capture the 1913 production comprehensively and to understand it properly in one central matter, that of the enormous variety in standard running times. In historically inspired programmes numerous short films illustrate the heights of narrative and visual perfection attained by the 1913 one-reeler. I consider this at least as relevant to cinema history as the fact that more and more long films (not infrequently struggling with structural problems) were produced and enjoyed sensational worldwide success. *Quo Vadis?*, the film of the year 1913, was a case in point. One thematic programme is dedicated to antiquity in the cinema, and other core themes – such as divismo and the approach of war – are distributed through the section. However, some single films have now been assigned a far more representative role than was the case in earlier editions. Thus one 15-minute Western must speak for the whole, enormous genre, and the short *Kasperl-Lotte* for all the films – and it is striking how many there were in 1913 – about lost, kidnapped or orphaned children (such as *L'Enfant de Paris* and *Sans famille*, neither of them in the programme.) Place of honour went to the Italian production, with some emphasis also on Germany. France is underrepresented this time, since important films (those of Victorin Jasset as well as Capellani's *Germinal* and *La Glu*) have been shown in Bologna recently or are at the moment being restored (*Maudite soit la guerre* and *Fantômas*)... Next year in Bologna!

Will festival visitors find this year's A Hundred Years Ago as meaningful and necessary as usual? Thanks to the viewings and research in preparing the event, some significant finds have been made and a considerable number of films restored. That is already a lot. Valait le voyage.

My gratitude goes to the colleagues and collaborators of all participating archives.

Please note that there may be some small changes to the published programmes.

Mariann Lewinsky

Nel 1913 il settore produttivo è in piena espansione: da un lato le grandi case cinematografiche aumentano gli investimenti, dall'altro nascono piccole e medie società che dimostrano un dinamismo insospettabile. Tra queste si distinguono la romana Celio, costituita nel 1912 e direttamente collegata alla Cines e la Film Artistica Gloria che, nelle pagine promozionali pubblicate nel febbraio del 1913, all'indomani della costituzione, esplicita le proprie prerogative aziendali: "La Gloria produrrà esclusivamente films artistiche di lungometraggio". Una dichiarazione che può essere assunta come manifesto di tutta la migliore produzione italiana dell'anno. In effetti i film di cartello del 1913 si distinguono per l'ipertrofia metrica e le ambizioni artistiche, ma anche per la grandiosità degli allestimenti e il conseguente aumento dei capitali impegnati: lo sforzo finanziario è, nella maggioranza dei casi, ampiamente ripagato. I colossali storici-mitologici come *Quo Vadis?* e *Marcantonio e Cleopatra* (Cines), *Gli ultimi giorni di Pompei* (Ambrosio), *Nerone e Agrippina* (Gloria), *Spartaco* (Pasquali) invadono i mercati del mondo: i film d'ambientazione greca e romana, oltre a garantire sensazionali introiti, diventano un modello a livello internazionale e fissano i tratti di un genere che farà la fortuna del cinema nazionale anche negli anni a seguire. Non è, per il cinema italiano, l'unico exploit: negli stessi mesi in cui spopolano sugli schermi consoli romani, matrone pompeiane e gladiatori traci esce nelle sale *Ma l'amor mio non muore!*, convenzionalmente considerato come il primo diva-film italiano. Prescindendo dalle discutibili etichette di primogenitura, è innegabile che nel film di Caserini sono riconoscibili gli stilemi stilistici, formali e culturali che contrassegneranno la stagione aurea del divismo femminile italiano, le cui protagoniste, da Lyda Borelli a Francesca Bertini, da Pina Menichelli a Maria Jacobini, da Leda Gys ad Hesperia, già nel 1913 si stanno affermando come stelle di prima grandezza.

Se il lungometraggio identifica la produzione di pregio, non di meno i brevi film delle comiche in serie si confermano un punto di forza del cinema italiano: gli attori più acclamati dal pubblico continuano a essere André Deed, Ferdinand Guillaume, Marcel Fabre. Quest'ultimo, in qualità di regista e di interprete principale, realizza per l'Ambrosio *Le avventure straordinarissime di Saturnino Farandola*, uno dei migliori esempi della filmografia di genere fantastico prodotta in Italia all'epoca del muto. Alla stregua del film di Fabre, un altro unicum nel panorama cinematografico del 1913 è *Excelsior*, riduzione per lo schermo del celebre ballo allegorico del 1881. Nonostante il favore del selezionato pubblico presente alle prime proiezioni e l'accoglienza entusiastica della critica che ne loda le soluzioni linguistiche innovative, lo sfarzo della messa in scena e il perfetto sincronismo tra le immagini sullo schermo e la musica eseguita in sala, il film si rivela un clamoroso fiasco commerciale, a conferma che, per il cinema, i retaggi ottocenteschi sono ormai superati e che, paradossalmente, il futuro è Roma antica.

Giovanni Lasi

In 1913 the industry was experiencing great expansion: on one side the major film studios were investing more in their productions than ever before, while at the same time new small and medium-sized studios were popping up with a level of drive and energy which was completely unexpected. Foremost among these was the Celio studio from Rome, established in 1912 with direct links to Cines and Film Artistica Gloria which, in the promotional pages published in February 1913, just after its constitution, clearly expressed the company's prerogatives: "Gloria will produce exclusively full-length artistic feature films" – a declaration that could have been the motto for all major Italian productions that year. In fact, the films released in 1913 were characterized not only by their extraordinary lengths and artistic ambitions, but also by the grandiosity of the production and consequently the amount of capital invested. This higher investment in most cases paid off enormously. Epic films like Quo Vadis? and Marcantonio e Cleopatra (Antony and Cleopatra, Cines), Gli ultimi giorni di Pompei (The Last Days of Pompeii, Ambrosio), Nerone e Agrippina (Gloria), Spartaco (Spartacus, Pasquali) invaded the market the world over. Films set in ancient Greece or Rome, besides guaranteeing a huge box-office draw, became the definitive global cinematic model and set the standards for a genre that would continue to be successful for generations to come.

This was not the only feat accomplished by Italian cinema at the time. During the same period when audiences were flocking to movie theatres to gawk at Roman consuls, Pompeian matriarchs and Thracian gladiators, a film was released which would come to be known arguably as the first of a new genre, the Italian diva-film: Ma l'amor mio non muore! Regardless of its right to be labeled the first of its kind, it is undeniable that Caserini's film is characterized by those stylistic, formal and cultural elements which were to become emblematic of the golden age of Italian Diva cinema. These films brought to the limelight such stars as Lyda Borelli, Francesca Bertini, Pina Menichelli, Maria Jacobini, Leda Gys and Hesperia, who in 1913 were already beginning to display their magnitude.

If full-length feature films were the hallmark of a prestigious studio, Italian cinema was no less affirmed by its production of comic shorts, whose most popularly acclaimed names continued to be André Deed, Ferdinand Guillaume and Marcel Fabre. Fabre directed and starred in Ambrosio Studio's Le straordinarissime avventure di Saturnino Farandola (The Extraordinary Adventures of Saturnino Farandola), one of the greatest examples of Italian silent fantasy films. Along these same lines, another one-of-a-kind feature to emerge on the Italian cinematic panorama of 1913 was Excelsior, a screen adaptation of the famous 1881 allegorical ballet. Despite the approval by the select audiences at the premiere showings and the enthusiastic response of the critics who praised its innovative use of the medium, the splendor of its direction and the perfection of the synchronicity between the images projected onto the screen and the live music performed in the theatres, the film was a dismal flop, confirming once and for all that 19th century culture had become a thing of the past. Quite paradoxically, future was ancient Rome.

Giovanni Lasi

SÉRIE LEONCE. SEI COMMEDIE DI LÉONCE PERRET SÉRIE LÉONCE. SIX COMEDIES BY LÉONCE PERRET

Programma e note a cura di / Programme and notes curated by Mariann Lewinsky

Qual è il tratto distintivo delle serie? È il fatto che gli episodi continuino a uscire per un periodo di tempo piuttosto lungo, e che ogni puntata racconti una storia più o meno indipendente, mentre i personaggi principali rimangono gli stessi.

Per questa edizione del festival avevamo naturalmente pensato di programmare *Fantômas* (1913-1914): ma abbiamo dovuto rimandare l'appuntamento al 2014, quando sarà possibile mostrarne un nuovo restauro. I cinque episodi di *Fantômas* uscirono nelle sale nel corso di un anno. È un passo rilassato, se lo confrontiamo a quello delle serie comiche.

Nel 1913 Léonce Perret gira trentasette film per la Gaumont, incluse le ventisei commedie della *Série Léonce*, nelle quali interpreta uno dei due protagonisti. Due perché quella che la serie racconta è l'eterna storia di una coppia, dove lui e lei si amano e si scontrano su un piano di assoluta parità: la storia di Léonce e della sua innamorata, o di Léonce e della sua giovane moglie – Suzanne (Suzanne Grandais) o Poupette (Suzanne Le Bret). Il pubblico può godersi una nuova puntata ogni due settimane. In una di queste Suzanne è contrariata dallo sconsiderato vizio del fumo di Léonce, in un'altra Léonce è geloso del cane... Piccole cose da nulla – ma sostenute da un talento di cineasta così grande e raffinato e libero da poter risultare quasi invisibile. Lo rintracciamo, quel talento, solo attraverso prove indiziarie. Per esempio: Perret è capace di usare il più trito cliché (le donne hanno paura dei topi) e di trasformarlo in un film meravigliosamente umano. Altra prova: il modo in cui Léonce e la sua partner chiamano in causa il pubblico. Perret sceglie e usa questo strumento per costruire le sue commiche in forma di scherzo triangolare. Noi, gli spettatori, siamo uno dei tre angoli.

“Le sue [...] figure e composizioni sono del tutto sue. È originale. Possiede grazia, eleganza, leggerezza, e la sua arte è seria pur se il genere è frivolo”. Ben detto – anche se non si parla di Perret. È quello

che Théophile Gautier scrive di Watteau, nella sua *Guide de l'amateur au Musée du Louvre* (1867). Perché per molto tempo delle comiche di Léonce Perret s'è detto tutto il male possibile. Jean Mitry le giudicava “di stupefacente mediocrità” e Sadoul le definì “lugubri” e “terribilmente ordinarie”. Il primo a riconoscere la loro qualità è stato Eric de Kuyper: negli anni Ottanta de Kuyper, direttore artistico del Nederlands Filmmuseum, scoprì nella collezione del museo oltre una dozzina di comiche della serie Léonce. Le fece restaurare, e da qui ebbe inizio una vera *Perret renaissance*, nel 2002-2003, tra Parigi e Bologna.

“Le sue piccole commedie sono pura bellezza plastica. L'uso dell'inquadratura nell'inquadratura – finestre, cornici di porte – funziona con grande eleganza nei film di Perret, traducendo i suoi temi in termini spaziali. Che cineasta, questo Perret! Non solo quale senso dello spazio, ma quale eleganza nella sua *mise-en-scène*. E non soltanto negli esterni, ma anche nelle commedie d'interni. Che cosa c'è di più ingrato per un regista, ad esempio, del ‘salotto borghese’ o della ‘camera da letto coniugale’? Basta confrontare i film di Perret con quelli dei suoi contemporanei perché il suo talento risplenda indiscutibile”.

Eric de Kuyper, *Quelques notes sur la Série Léonce*, in *Léonce Perret*, a cura di Bernard Bastide e Jean A. Gili, AFRHC, Paris 2003

What is the distinguishing feature of series? It is that episodes appear over a longish period and each time a new (and more or less self-contained) story is told, in which the main character, remain the same. For this year's festival, we had of course planned to show Fantômas (1913-1914). But this has now been postponed until 2014, since a new restoration can be shown then. The five episodes of Fantômas appeared in cinemas during the course of a year, at approximately three-

month intervals. This is a leisurely pace compared with that of the comic actors' series.

In 1913 Léonce Perret shot thirty-seven films for Gaumont, including the twenty-six comedies of his Série Léonce and he also played one of the two main characters. For it is the eternal tale of a couple, loving and fighting as equals, that is told here: the story of Léonce and his lover or his young wife – Suzanne (Suzanne Grandais) or Poupette (Suzanne Le Bret). Audiences saw an amusing new episode every two weeks. In one, Suzanne is annoyed by her husband's thoughtless smoking habit, in another Léonce is jealous of the dog... Mere trifles – but a directing talent that is so limitless and refined and so unbounded that it can even afford make itself perfectly unobtrusive. We can trace it only by circumstantial evidence, and here it is: Perret is able to use the most idiotic cliché (women are frightened of mice) and make of it a wonderfully humane film. And another proof: how Léonce and his partner involve the audience in the game is in no way symptomatic of an old-fashioned acting style. Perret chooses and uses this device with absolute confidence in order to construct his comedies in the form of a triangular joke. We, the viewers, become one of the angles.

“His [...] figures and arrangements are all his own. He is original. He has grace, elegance, lightness, and his art is serious even if the genre seems frivolous”. Well said – but not about Perret. It is what Théophile Gautier wrote of Watteau, in his Guide de l'amateur au Musée du Louvre (1867). Because, for a long time, only nasty things were written about Léonce Perret's comedies. Mitry thought them “d'une éclatante médiocrité” and Sadoul called them “lugubres” and “terriblement pot-au-feu”. The first to recognise their qualities was Eric de Kuyper: in the 1980s, as artistic director of the Nederlands Filmmuseum, de Kuyper discovered in the Filmmuseum collection more than

a dozen comedies in the *Léonce* series. He had them restored – and this led to a Perret renaissance in Paris and Bologna in 2002-2003.

"His little comedies are dazzling in their plastic beauty. The use of the frame within the frame – windows, door-frames – functions elegantly in Perret's work, as much to signal his themes as to orient them in space. What a director, this

Perret! Such a sense of space, but also such elegance in his mise en scène. And not just in the exterior scenes but also in the interior-based comedies. What more thankless setting is there for a director than the 'bourgeois drawing room' or the 'marital bedroom'? You only have to compare his work with that of other directors, his contemporaries, to see how dazzling is Perret's talent".

Eric de Kuyper, Quelque notes sur la série

Léonce, in Léonce Perret, edited by Bernard Bastide and Jean A. Gili, AFRHC, Paris 2003

Le sei commedie della *Série Léonce* vengono presentate nei diversi programmi della sezione

The six comedies from the Série Léonce are shown in the programmes of the section

PROGRAMMA D'APERTURA: ITALIA 1913. PACE, RISATE, CINEMA OPENING PROGRAMME: ITALY 1913. PEACE, LAUGHTER, CINEMA

Programma e note a cura di / Programme and notes curated by **Mariann Lewinsky**

Nel 1913, ultimo anno di pace prima della Grande guerra, al cinema si rideva molto. Certo, i drammi d'amore con dive bellissime come Lyda Borelli e i colossali con leoni, orge romane e moltitudini di comparse come *Quo Vadis?* facevano la fortuna del cinema italiano sul mercato internazionale. Ma in ogni spettacolo cinematografico, il piatto forte del lungometraggio era accompagnato da un tourbillon di brevi contorni squisiti: un paio di dal vero, un cinegiornale d'attualità – e non potevano mancare due, tre, quattro comiche di pochi minuti. I film dei più noti attori-registi comici italiani, come Kri Kri (Raymond Frau), Polidor (Ferdinand Guillaume) e Robinet (Marcel Fabre), potevano contare su un ampio successo internazionale e venivano esportati in tutto il mondo, fino al Giappone. Il solo volume della loro produzione è impressionante: se nel solo 1913 escono trentadue titoli di Robinet e settantadue di Kri Kri, significa che la richiesta è fortissima e che il prodotto è buono. Le comiche italiane dell'anno sono infatti prodighe di trovate e brio. Da riscoprire soprattutto le attrici comiche, qui rappresentate da Lea Giunchi e Nilde Baracchi, presenze forti sia nei ruoli di spalla sia come protagoniste. Mentre tutti gli artisti e artiste finora citati appartengono alla grande tradizione del clown, la coppia Eleuterio Rodolfi e Gigetta Morano si inserisce in un altro filone, la commedia brillante.

In 1913, the last year of peace before the Great War, there was a lot of laughter in the cinemas. Of course, it was the love dramas with beautiful divas such as Lyda Borelli and the epic films with lions, Roman orgies and hundreds of extras, such as Quo Vadis? that made Italian cinema a leading player on the international market. But in every screening, the pièce de résistance (the feature film) was served together with many excellent side dishes: a newsreel, a couple of films with music hall artists or dancers and then there were always two, three or four comedy shorts, each lasting a few minutes. The films of the best known Italian comic actors-directors, like Kri Kri (Raymond Frau), Polidor (Ferdinand Guillaume) and Robinet (Marcel Fabre) were extremely successful all over the world and would be exported as far as Japan. The sheer quantity of their production is impressive. In 1913 alone, thirty-two titles by Robinet and seventy-two titles by Kri Kri were released, meaning that the demand was high and the product was good. And in fact, the Italian comedies of that year are full of creative wit and panache. The comic actresses like Lea Giunchi and Nilde Baracchi are a real rediscovery, both in supporting and leading roles. While all the artists mentioned so far belong to the great tradition of the clown, Eleuterio Rodolfi and Gigetta Morano belong to another genre, light comedy.

Tango, balletti, capriole

KRI KRI E IL TANGO

Italia, 1913

- Int.: Raymond Frau (Kri Kri), Lea Giunchi
- 35mm. L.: 108 m. D.: 5' a 18 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e EYE - Film Institute Netherlands per concessione di Ripley's Film

ROBINETTA PRESA PER NIKILISTA

Italia, 1913

- Int.: Nilde Baracchi (Robinette). Prod.: Ambrosio ■ 35mm. L.: 124 m. D.: 7' a 16 f/s. Col. Didascalie italiane / Italian intertitles
- Da: Fondazione Cineteca di Bologna

LEA E IL GOMITOLO

Italia, 1913

- Int.: Lea Giunchi. Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 93 m. D.: 5' a 17 f/s. Col. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e BFI National Archive per concessione di Ripley's Film

PROMENADE À ROME

Francia, 1913

- 35mm. L.: 145 m. D.: 7' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles*
- Da: Cinémathèque française per concessione di Ripley's Film

Amore 1913

COME ROBINET SPOSÒ ROBINETTE

Italia, 1913 Regia: Marcel Fabre

- Int.: Marcel Fabre, Nilde Baracchi
- 35mm. L.: 137 m. D.: 7' a 18 f/s. Bn
- Da: Cinémathèque Royale de Belgique

LA SIGNORA FRICOT È GELOSA

Italia, 1913

- Int.: Teresa Marangoni (la signora Fricot), Armando Pilotti (Fricot). Prod.: Ambrosio ■ 35mm. L.: 152 m. D.: 7' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles*
- Da: EYE - Film Institute Netherlands (Desmet Collection)

CHE PAESE ALLEGRO

Italia, 1913 Regia: Eleuterio Rodolfi

- 35mm. L.: 225 m. D.: 11' a 18 f/s. Col. Didascalie italiane / *Italian intertitles*
- Da: Museo Nazionale del Cinema

THE ITALIAN MARBLE QUARRIES AT CARRARA

1913

- 35mm. L.: 130 m. D.: 6' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: BFI National Archive

Strani sogni

PIÙ FORTE CHE SHERLOCK HOLMES

Italia, 1913 Regia: Giovanni Pastrone

- Int.: Emilio Vardannes, Domenico Gambino. Prod.: Itala Film ■ 35mm. L.: 129 m. D.: 6' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ■ Da: Museo Nazionale del Cinema e EYE - Film Institute Netherlands (Desmet Collection)

POLIDOR E L'ELEFANTE

Italia, 1913

- Int.: Ferdinand Guillaume (Polidor)
- 35mm. L.: 81 m. D.: 4' a 16 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles*
- Da: Fondazione Cineteca di Bologna e CNC - Archives Françaises du Film

KRI KRI SENZA TESTA

Italia, 1913

- Int.: Lea Giunchi. Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 162 m. D.: 8' a 18 f/s. Col. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ■ Da: EYE - Film Institute Netherlands per concessione di Ripley's Film

PESCHIERA

Italia, 1913

- Prod.: Ambrosio ■ 35mm. L.: 99 m. D.: 5' a 18 f/s. Col. Didascalie inglesi / *English intertitles*
- Da: Museo Nazionale del Cinema

Oh là là... Gli italiani

LA MOGLIE DEL CAPITANO

Italia, 1913

- Int.: Annibale Moran, Virgilio Fineschi. Prod.: Savoia Film ■ 35mm. L.: 146 m. D.: 7' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / *Dutch*

intertitles ■ Da: Museo Nazionale del Cinema e EYE - Film Institute Netherlands (Desmet Collection)

DUELLO ALLO SHRAPNEL

Italia, 1913 Regia: Ernesto Vaser

- Int.: Ernesto Vaser. Prod.: Itala ■ 35mm. L.: 193 m. D.: 11' a 16 f/s. Col. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e Cineteca del Friuli

UNA TRAGEDIA AL CINEMATOGRAFO

Italia, 1913

- Int.: Pina Menichelli, Ignazio Lupi. Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 152 m. D.: 7' a 18 f/s. Col. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles*
- Da: Museo Nazionale del Cinema e EYE - Film Institute Netherlands (Desmet Collection) per concessione di Ripley's Film

DA SORRENTO AD AMALFI

Italia, 1913 Regia: Piero Marelli

- Prod.: Tiziano Film, Torino ■ 35mm. L.: 90 m. D.: 4' a 18 f/s. Col. Didascalie italiane / *Italian intertitles* ■ Da: Museo Nazionale del Cinema per concessione di Ripley's Film



PROGRAMMA 1: IL CINEMA FA DEL CINEMA PROGRAMME 1: CINEMATOGRAPHING CINEMA

Programma e note a cura di / Programme and notes curated by **Mariann Lewinsky**

“Tutti amano i backstage film!”, e tutti lo sanno: nessuno meglio dei cineasti pre-1914, che mandavano in visibilibio le platee (e a loro volta si divertivano) con i film-sui-film. Conducevano gli spettatori nella realtà (naturalmente messa in scena) del dietro le quinte, spalancavano per loro le porte degli studios, delle cabine di proiezione (*Onésime operateur*, 1913), persino delle ville o dei rifugi segreti di star come Asta Nielsen (*Die Filmprimadonna*, 1913) e Max Linder (*Max en reconvalescence*, 1911). Mostravano al pubblico immagini di se stesso, come in uno specchio – spettatori di fronte allo schermo, spettatori che confondono le immagini proiettate con la vita reale (*Mabel's Dramatic Career*, 1913, *L'Erreur tragique*, 1913) o che apprendono, dallo schermo, verità che avranno per loro conseguenze fatali o salvifiche (come nel caso di *Le Mystère des Roches de Kador*, 1912).

Questi meta-film hanno un fascino agiuntivo per noi, che li guardiamo cent'anni dopo (trovandoli non meno deliziosi di quanto sembrassero alle platee coeve): ci offrono lampi di visione documentaria di quel che voleva dire, all'epoca, fare cinema e andare al cinema.

Nessuno dei film fin qui citati appare nel nostro programma, come pure non c'è il classico del 1913 *Una tragedia al cinematografo*. La breve selezione, che ha dovuto affrontare un autentico imbarazzo della scelta, mette insieme vecchie conoscenze come *Léonce cinématographiste* e alcune sorprese.

“Everyone loves a backstage movie!” and everyone knows it, none better than the pre-1914 filmmakers. They delighted audiences – and often clearly had fun doing it – with films about filmmaking. They took viewers into the reality (itself staged) behind the staging, opened the doors of film studios, projection booths (Onésime opérateur, 1913), even the villas and dens of stars such as Asta Nielsen (Die Filmprimadonna, 1913) and Max Linder (Max en reconvalescence, 1911). They

showed them mirror images of themselves – viewers in front of the screen, viewers who will sometimes confuse the projected image with real life (Mabel's Dramatic Career, 1913, L'Erreur tragique, 1913) or sometimes learn the truth from images screened for them, which can have either fatal or salutary consequences (the latter is the case in Le Mystère des Roches de Kador, 1912).

These self-reflexive films have an additional attraction for us who, bizarrely, are able to see all this a hundred years later (and find it every bit as delightful as did the original audiences): they give documentary insights into cinema-going and the film industry of the time.

None of the above-mentioned films is in our opening programme, and neither is the 1913 classic Una tragedia al cinematografo. This small selection from an embarras de richesses brings together good old friends like Léonce cinématographiste with some surprises.

LÉONCE CINÉMATOGRAPHISTE

Francia, 1913 Regia: Léonce Perret

■ Int.: Léonce Perret, Suzanne Le Bret, Gaston Modot, Maurice Vinot. Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 280 m. D.: 14' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: Gaumont Pathé Archives

DIE IDEALE FILMERZEUGUNG

Austria, 1913 Regia: Ludwig Schaschek

■ Prod.: Sascha ■ 35mm. L.: 144 m. D.: 7' a 18 f/s. Col. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: EYE – Film Institute Netherlands (dalla collezione di Filmarchiv Austria)

CENERENTOLA

Italia, 1913 Regia: Eleuterio Rodolfi

■ Sog.: Arrigo Frusta. Int.: Fernanda Negrì Pouget (Silvietta o Silviette, l'attrice giovane), Mary Cléo Tarlarini (Jenny Smart, la prima attrice), Ubaldo Stefani (Conte de Sivry), Luigi Chiesa (Piccolini, il regista), Marcel Fabre (se stesso), Anna Crosetti, Annetta Ripamonti. Prod.: Ambrosio ■ 35mm. L.: 69 m (incompleto, l. orig. 815 m). D.: 4' a 18 f/s. Col. Didascalie italiane / *Italian intertitles* ■ Da: Museo Nazionale del Cinema

MUZIKALNIY MOMENT

Russia, 1913 Regia: Jakov Protazanov

■ Int.: Ekaterina Geltser, Vassiliy Tikhomirov. Prod.: Jakov Protazanov ■ 35mm. L.: 162 m. D.: 8' a 18 f/s. Bn ■ Da: EYE – Film Institute Netherlands

[OSIJEK ZUR ZEIT DER ÖSTERREICHISCH-UNGARISCHEN MONARCHIE]

Croazia-Austria, 1913

Regia e produzione: Ignaz Rheinthaler

■ 35mm. L.: 356 m. D.: 18' a 18 f/s. Bn ■ Da: Filmarchiv Austria

TRAGICO CONVEGNO

Italia, 1915 Regia: Ivo Illuminati

■ Int.: Ivo Illuminati, Maria Jacobini, Enzo Boccacci. Prod.: Celio Film ■ 35mm. L.: 600 m (incompleto, l. orig. 900 m). D.: 30' a 18 f/s. Imbibito / *Tinted*. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ■ Da: EYE – Film Institute Netherlands

vedi / see Ritrovati e restaurati, p. 147

PROGRAMMA 2: TRA UN MINUTO E TREMILA METRI. LE LUNGHEZZE STANDARD PROGRAMME 2: FROM ONE MINUTE TO 3000 METRES. STANDARD FILM LENGTH

Programma e note a cura di / Programme and notes curated by Mariann Lewinsky

Qualsiasi industria ottimizza costantemente le proprie linee di prodotti: le linee di successo rimangono in produzione e vengono ancora migliorate, mentre quel che non attira o non attira più i clienti sparisce dagli scaffali o dagli schermi. E ogni stagione porta qualcosa di nuovo sul mercato.

Nel 1913, la più antica lunghezza cinematografica standard restava una norma valida: era la lunghezza dei singoli segmenti dei *newsreel*. Duravano circa un minuto e consistevano in una o poche inquadrature, esattamente come i primi film degli anni 1895-1903.

Ma l'ultimo grido, nel 1913, era il megafilm di 3000 metri o più. È vero che *Les Misérables* (3445 metri) venne mostrato in quattro parti nel gennaio 1913 e *Les Trois Mousquetaires* (3800 metri) in due serate di ottobre, ma *Germinal* (3000 metri, ovvero circa due ore e mezzo), sempre nell'ottobre 1913, passò in una sola proiezione. Film di circa 2000 metri, come *Quo Vadis?*, *L'Enfant de Paris* e *Ma l'amor*

mio non muore! divennero campioni d'incasso internazionali, e davanti al lungometraggio si spalancava ormai un grande futuro. Tuttavia la lunghezza media, per un film del 1913, era 318 metri, circa un quarto d'ora. E solo il 3% dei film prodotti in quell'anno superava i 1000 metri. (cfr. l'analisi di 3660 film proiettati nel 1913 in Francia, *L'Année 1913 en France*, a cura di Thierry Lefèvre, in "1895", hors série 1993, pp. 205-216).

Chi l'avrebbe mai detto? Il 1913 fu un'epoca d'oro per i film brevi, con lunghezze di 120-150 metri come standard per i documentari e le scene comiche e gli *one-reel* di circa 300 metri come standard per i film di finzione, sia leggera sia drammatica. E certamente appartengono a questo standard, in uso ormai da diversi anni e dunque meglio affinato, i film più eleganti dell'epoca: perché i cineasti avevano acquisito l'esperienza necessaria e sapevano come concentrare ampie dosi d'azione, bellezza e sostanza narrativa in soli quindici minuti.

Any industry is constantly optimising its product line-up: successful lines remain in production and are further improved, and what does not appeal to customers, or no longer appeals, will disappear from the shelf or screen. And every season something brand new comes onto the market. Thus in 1913 the earliest standard length for a film format was still a valid norm for newsreel items. These were about one minute long and consisted of one or just a very few shots, exactly like the earliest films of 1895-1903.

But the very latest thing in 1913 was the mega-film of 3000 m. or more. Les Misérables (3445 m.), it is true, was shown in four parts in January 1913 and Les Trois Mousquetaires (3800 m.) over two evenings in October, but Germinal (3000 m., i.e. two and a half hours) ran, also in October 1913, full length in a single session. Films of around 2000 m. such as Quo Vadis?, L'Enfant de Paris and Ma l'amor mio non muore became box office hits worldwide and the long feature film now had a great future before it. The average length, however, for a 1913 film, was 318 m., or about a quarter of an hour. And only 3% of the films produced in 1913 were 1000 m. or longer. (See Thierry Lefèvre's analysis of 3660 films that ran in France that year, L'année 1913 en France, in "1895", hors série 1993, pp. 205-216).

Who would have thought it? 1913 was a golden age for short films, with 120 m.-150 m. the norm for documentary and comedy scenes and the one-reeler of about 300 m. the standard length for both light-hearted and more serious fiction films. It is most certainly in this format, which had been used for some years and was therefore finely honed, that the most elegant films appeared, for the filmmakers had the necessary experience and knew how to pack a great deal of action, beauty and narrative into 15 minutes.



Kasperl-Lotte

LES ÉPINGLES

Francia, 1913 Regia: Léonce Perret

■ F.: Georges Specht. Int.: Léonce Perret (Léonce), Suzanne Grandais (Suzanne), Émile Keppens (il dottore). Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 269 m. D.: 13' a 18 f/s. Col. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: EYE - Film Institute Netherlands (Desmet Collection)

PATHÉ JOURNAL

GB, 1913

■ 35mm. L.: 100 m. D.: 5' a 18 f/s. Col. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: BFI National Archive

IN PERIL OF THE SEA

USA, 1913 Regia: George Loane Tucker

■ Sog.: Jack Byrne. Int.: Matt Moore, Jane Gail, William J. Welsh, Carl Harbaugh.

Prod.: IMP (Independent Moving Pictures Co. of America) ■ 35mm. L.: 300 m. D.: 15' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: BFI National Archive

UNDER SAVKLINGERS TÆNDER

Danimarca, 1913 Regia: Holger-Madsen

■ Sog.: Holger-Madsen, Laurids Skands. Int.: Alma Hinding, Holger-Madsen, Frederik Jacobsen, Torben Meyer, Svend Rindom. Prod.: Nordisk ■ 35mm. L.: 800 m. D.: 40' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: BFI National Archive

Entr'acte

ONÉSIME DÉBUTE AU THÉÂTRE

Francia, 1913 Regia: Jean Durand

■ F.: Paul Castanet. Scgf.: Robert Jules Garnier. Int.: Ernest Bourbon (Onésime),

Gaston Modot (comparsa), Berthe Dagmar (ballerina), Davrières (cameriera). Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 118 m. D.: 6' a 18 f/s. Col. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ■ Da: EYE - Film Institute Netherlands (Desmet Collection)

KASPERL-LOTTE

Germania, 1913 Regia: Emil Albes

■ Sog.: Luise Heilborn-Körbitz. Int.: Hilde Müller, Lotte Müller. Prod.: Deutsche Bioscope GmbH ■ 35mm. L.: 277 m. D.: 13' a 18 f/s. Col. Didascalie tedesche / *German intertitles* ■ Da: Deutsche Kinemathek-Museum für Film und Fernsehen e EYE - Film Institute Netherlands (Desmet Collection)

PROGRAMMA 3: 1913 AL CINEMA TIVOLI. IL DIVA-FILM PROGRAMME 3: 1913 AT THE TIVOLI CINEMA. THE DIVA-FILM

Programma a cura di / Programme curated by Mariann Lewinsky

“Cinema Tivoli, Parigi 19 Faubourg du Temple, da venerdì 17 a giovedì 23 ottobre 1913, matinée alle 14.30, spettacolo serale alle 20.30”, si legge su un volantino conservato nella collezione M. Gianati (ora in “1895”, *L'Année 1913 en France, hors série* 1993, p. 174).

Il programma, diviso in tre parti con due intervalli e accompagnato da un'orchestra sinfonica, consisteva di otto film: quattro non-fiction, due comiche, un dramma di medio metraggio di Jean Durand, un film epico ambientato nell'antichità. La durata complessiva dei film, che come abbiamo accertato raggiungevano la lunghezza totale di 3700 metri, si attestava sulle tre ore. Se aggiungiamo sei intermezzi musicali e i due intervalli, avremo un programma di almeno tre ore e mezzo.

Abbiamo accuratamente ricostruito il programma, utilizzando però film diversi,

come brillante cornice per due diva-film del 1913, *Amor di regina* e *Ma l'amor mio non muore!*.

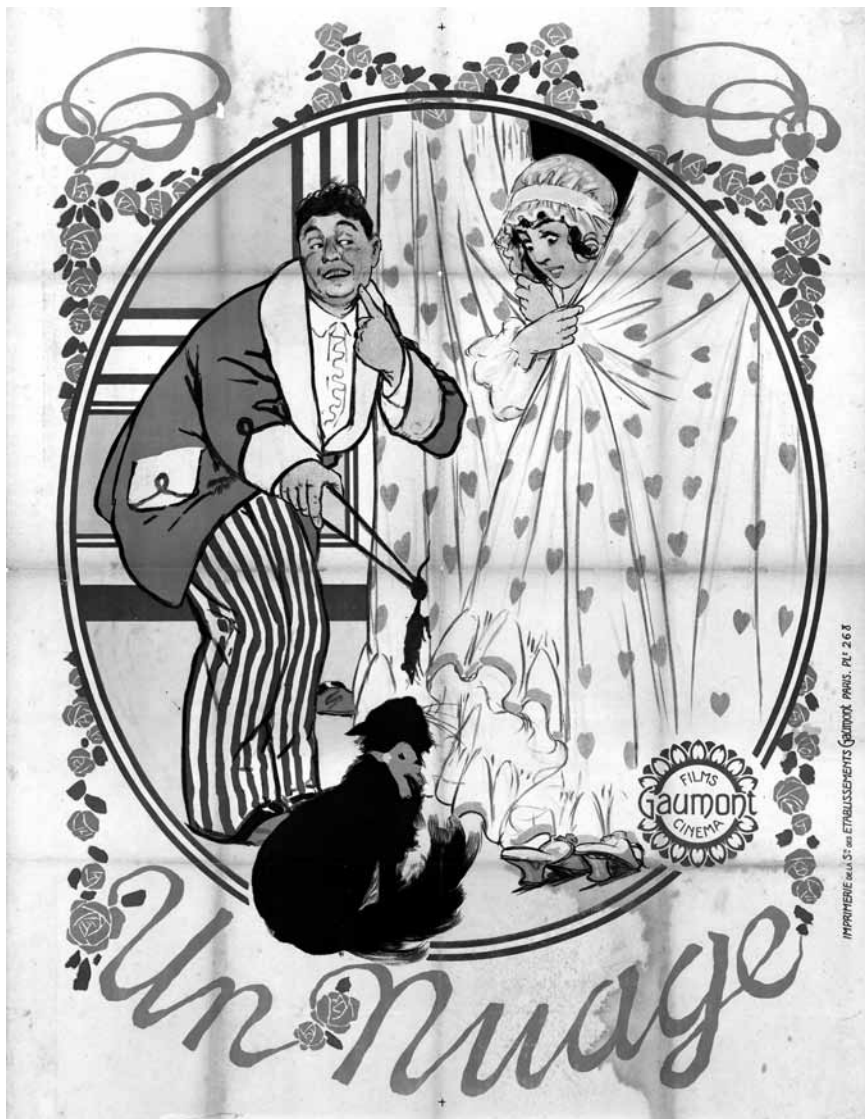
Mary Cléo Tarlarini (1878-1954) fece il suo debutto nel 1909 e nei successivi quattro anni, fino al 1913 compreso, apparve in oltre sessanta film dell'Ambrosio. *Amor di regina* di Guido Volante non è solo uno *star vehicle* per la diva: è un film esemplare del suo genere. La sua essenza si distilla nel gioco di luci e ombre, nel décor raffinato, nella ricchezza delle immagini e nella durata che ci è concessa per contemplarle. Sotto la superficie scintillante, il potere di questi film si fonda su un ritmo raffrenato, che conduce gli spettatori in una dimensione perduta dell'esperienza estetica.

L'attrice di teatro Lyda Borelli (1884-1959) lavorò per sei anni nel cinema (1913-1918), aparendo in quindici

film. Il cinema offre grandi carriere alle belle donne e alle buone attrici: Borelli era l'una e l'altra cosa, e la sua ascesa fu folgorante. Oggi possiamo capire alla prima occhiata che non era una delle tante, solo un'altra bella donna davanti alla cinepresa. Lyda Borelli era unica nel suo approccio sperimentale all'espressività.

“Tivoli Cinema, 19 Faubourg du Temple, Friday 17 to Thursday 23 October 1913, matinée at 14.30, evening show at 20.30” announces a programme sheet from the M. Gianati collection (reprinted in “1895”, L'Année 1913 en France, hors série 1993, p. 174).

The programme, in three parts with two intervals and accompanied by a symphony orchestra, consisted of eight films: four non-fiction, two comedies, a medium-length drama by Jean Durand and an epic



set in antiquity. The running time of the films, which we have ascertained to be a total of 3700 m. in length, would have been three hours. Add in the six musical turns and the intervals and it would have been a minimum of three and a half hours. We have reconstructed the programme precisely, using different films, as glamorous setting for two diva pictures of 1913, *Amor di regina* and *Ma l'amor mio non muore!*. Mary Cléo Tarlarini (1878-1954) made her film debut in 1909 and appeared in over sixty films for Ambrosio up to and including 1913. Volante's *Amor di regina* is not just a star vehicle for this great diva: it is

exemplary in its genre. Its essence is distilled from the play of light and shadow, the refined décor, the richness of the images and the length of time that we are given to contemplate them. The power of these films rests on the foundation, beneath the shimmering surface, of a restrained rhythm, drawing the audience into a long-lost mood of aesthetic perception. The stage actress Lyda Borelli (1884-1959) worked for six years (1913-1918) in the medium of film, appearing in a total of fifteen films. The cinema offers great careers to beautiful women and good actresses: Borelli was both and her rise was

meteoric. Today we can see at a glance that she was not just one of many, just another beautiful actress. She was unique in her experimental approach to expressivity.

LES BELLES PLAGES DE FRANCE: DEAUVILLE, LA PLAGE FLEURIE

Francia, 1913

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 150 m. D.: 7' a 18 f/s. Pochoir ■ Da: Lobster Films

LE CROCODILE HUMAIN

Francia, 1913

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 70 m. D.: 4' a 18 f/s. Bn ■ Da: Cinémathèque française

LES MOUCHES

Francia, 1913

■ Prod.: Eclipse ■ 35mm. L.: 125 m. D.: 6' a 18 f/s. Col. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ■ Da: EYE - Film Institute Netherlands (Desmet Collection)

DELAYED PROPOSALS

USA, 1913 Regia: James Young

■ Scen.: Eugene Mullin, L. Rogers Lytton. F.: Harry Leslie Keepers. Int.: Clara Kimball Young, Maurice Costello, James Young, L. Rogers Lytton, William V. Ranous, Georgia Maurice. Prod.: Vitagraph ■ 35mm. L.: 169 m. D.: 8' a 18 f/s. Col. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ■ Da: EYE - Film Institute Netherlands (Desmet Collection)

Entr'acte

UN NUAGE

Francia, 1913 Regia: Léonce Perret

■ Int.: Léonce Perret, Suzanne Grandais. Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 215 m. D.: 11' a 18 f/s. Col. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: EYE - Film Institute Netherlands (Desmet Collection)



Ma l'amor mio non muore!

AMOR DI REGINA

Italia, 1913 Regia: Guido Volante

■ Int.: Mary Cléo Tarlarini (la regina Maritza), Orlando Ricci (il re Ircano III), Alfredo Bertone (Oscar), Oreste Grandi. Prod.: Ambrosio ■ 35mm. L.: 560 m. (incompleto, l. orig. 755 m). D.: 25' a 18 f/s. Imbibito / *Tinted*. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: National Film Center - The National Museum of Modern Art, Tokyo (Komiya Collection)

ECLAIR JOURNAL: JAHRGANG 2, NO. 39

Francia, 1913

■ Prod.: Eclair ■ 35mm. L.: 100 m. D.: 5' a 18 f/s. Col. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Filmarchiv Austria

Entr'acte

MA L'AMOR MIO NON MUORE!

Italia, 1913 Regia: Mario Caserini

■ Sog.: Emiliano Bonetti. F.: Angelo Scalenghe. Int.: Lyda Borelli (Elsa Holbein), Mario Bonnard (principe Maximilian di Wallenstein), Camillo de Riso (l'impresario Schaudard), Maria Caserini (Gran duchessa di Wallenstein), Gianpaolo Rosmino (Moise Stahr). Prod.: Film Artistica "Gloria" ■ DCP. D.: 80' Bn. Didascalie italiane / *Italian intertitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna, Museo Nazionale del Cinema e Fondazione Cineteca Italiana ■ Restauro realizzato nel 2013 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored in 2013 at L'Immagine Ritrovata laboratory*

Nel 1913 Lyda Borelli ha raggiunto l'apice della propria carriera teatrale. Dal 1904 ha portato sulle scene dei più famosi teatri italiani pièces di Victorien Sardou, Henri Bataille, Georges Ohnet – repertorio che si appresta a diventare struttura portante del genere diva-film. Il trionfo arriva con la *Salomè* di Oscar Wilde, spettacolo replicato a partire dal 1909 e ancora in cartellone nel 1912. Nel costume di Salomè, Borelli viene ritratta dal pittore Cesare Tallone e nelle serie fotografiche di Emilio Sommariva: estremamente popolari per via della loro diffusione in forma di cartoline, queste rappresentazioni della sua vita teatrale risulteranno decisive per la costruzione iconica del personaggio Borelli fin dal debutto cinematografico. Prodotto dalla torinese Gloria Film e diretto da Mario Caserini, *Ma l'amor mio non muore!* viene appositamente scritto per lei. Se la storia è un intreccio di amore e spionaggio, la seconda parte del film si svolge in un mondo assai vicino a Lyda Borelli, il teatro. Si citano le

sue famose performance nei ruoli di Zazà e Salomè. La vediamo sul palcoscenico, recitare la parte di un personaggio che muore; ma noi sappiamo che ha appena preso il veleno, e dunque sta veramente morendo... Il principe suo amante è anche il suo nemico politico, e dunque non può averlo. Lui accorre sul palco quando si rende conto che non si tratta di finzione, e lei muore tra le sue braccia come Violetta tra le braccia di Alfredo nella *Traviata*, o, in senso più ampio, secondo l'invito dannunziano a una vita e una morte inimitabili. Ma *l'amor mio non muore!* fu un successo internazionale, fece di Lyda Borelli una star e segnò appunto l'inizio di un nuovo fenomeno: il diva-film italiano. Occorre tuttavia considerare come il fenomeno non nascesse del nulla, ma portasse con sé l'eredità della cultura pittorica, teatrale e fotografica dell'Italia d'inizio secolo.

Ivo Blom

In 1913, Lyda Borelli had reached the apex of her theatrical career. Performing in Italy's most famous theatres, she appeared in plays by Victorien Sardou, Henry Bataille, Georges Ohnet, the very repertory that would soon become the backbone of diva cinema. Borelli's most acclaimed performance was in Oscar Wilde's Salome, which had its Italian premiere at the Teatro Valle on 10 March 1909. In her Salome costume, Borelli was portrayed by painter Cesare Tallone and in a photographic series by Emilio Sommariva: popularized by postcards, these representations of Borelli's theatrical career fueled the public imagination and showed decisive for the construction of her iconic image in her first feature, Ma l'amor mio non muore!. Produced by the Turin-based company Gloria Film and directed by Mario Caserini, the film was specifically written for her. While the plot deals with espionage and love,

the second part is set in a world very close to Borelli – the stage. Her two successful performances, Zazà and Salome, reappear here. In a scene set on stage, Borelli acts as though she is dying, but this, in effect, is a doubling since her character has actually poisoned herself. Her princely lover is her political rival, so she cannot have him. The prince runs on stage when he notices that this is no mere performance. She dies in his hands like Violetta dying in the hands of Alfredo in La Traviata or, more broadly, repeating the 'inimitable life and death' promoted by D'Annunzio. Ma l'amor mio non muore! was an international success and turned Borelli into a film star. It also started a new phenomenon: the Italian diva-film. But this phenomenon didn't come out of the blue; it incorporates the legacy of the pictorial, photographic and theatrical culture of the Italian early twentieth century.

Ivo Blom

PROGRAMMA 4: PUBBLICI, GENERI, ATTORI. E LA DOTTORESSA ALTENLOH PROGRAMME 4: AUDIENCES, GENRES, ACTORS. AND DOCTOR ALTENLOH

Programma e note a cura di / Programme and notes curated by Mariann Lewinsky

Il programma si apre con un western e si chiude con una delle più divertenti commedie tedesche degli ultimi cent'anni, *Engelien* con Asta Nielsen. I due film vogliono essere un omaggio alla tesi di dottorato di Emilie Altenloh, discussa nel 1913 e pubblicata nel 1914 (ristampa nel 2012), *Zur Soziologie des Kinos: Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*. La ricerca della dottoressa Altenloh si basava su interviste, e stabilì che i giovani maschi prediligevano le storie di indiani e i thriller, mentre "le ragazze mostrano scarso entusiasmo per i film con gli indiani o a soggetto storico. Dall'età di quattordici anni, il loro principale interesse è rivolto alle storie d'amore; soprattutto alle storie d'amore che mostrano una maggiore attinenza con le loro vite personali, o che offrono loro un riflesso del mondo che non conoscono. [...] Era dunque inevitabile che Asta Nielsen risultasse così attraente nei film di Urban Gad, e che fosse tanto ammirata".

In *Engelien* Asta Nielsen interpreta una ragazza che recita una parte (diciotten-

ne, finge d'avere dodici anni), in *Zapatas Bande* e *Die Filmprimadonna* è un'attrice. La docu-fiction d'ogni tipo domina tra i film del 1913. Nel bio-pic *Le Roman de Carpentier* (non presente nel programma) il grande boxeur Georges Carpentier appare come interprete della propria vita romanzata.

È sempre un momento liberatorio quando gli attori "ci lasciano intravedere qualcosa di vivo dietro le maschere" (Heide Schlüpmann), o fanno cadere quelle stesse maschere e ammiccando ci dicono che né la finzione né la vita (e nemmeno la morte) dovrebbero essere prese troppo sul serio. Ed è liberatorio vedere una donna indipendente e sicura di sé come Valentine Petit in *Léonce et sa tante* (nella vita reale Petit era la moglie di Perret), o la giovane Asta/Jesta che in *Engelien*, con intraprendenza e decisione, prende all'amore il suo uomo.

The programme begins with a Western and ends with one of the funniest German comedies of the last hundred years, Asta

Nielsen's Engelien. These two films are an homage to Emilie Altenloh's doctoral dissertation of 1913, published in 1914 (and reprinted in 2012), Zur Soziologie des Kinos: Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher. Altenloh based her study on interviews and ascertained that young males liked tales of Indians and thrillers best, while "the girls show little enthusiasm for films with Indians or historical subject matter. From as young as 14, the main interest for them is love stories, and mainly love stories whose subjects relate most closely to these girls' lives or offer them a reflection of the wider world. [...] Thus it was almost inevitable that Asta Nielsen would have such great appeal in the films of Urban Gad and would be so greatly admired".

In Engelien Nielsen plays a teenager who play-acts, in Zapatas Bande and Die Filmprimadonna a film actress. Docu-fiction of all kinds is strikingly prevalent among the 1913 films. Thus, in the biopic Le Roman de Carpentier (not in this programme) the great boxer Georges Carpentier appears in



Engelien

his own fictionalised life story. When the actors “allow us a glimpse of something living behind the masks” (Heide Schlöpmann) or let the masks slip teasingly and tell the audience with a wink that neither fiction nor life (nor death) should be taken too seriously, that is liberating. And it is liberating to see a self-assured, independent woman like Valentine Petit in Léonce et sa tante (in real life Petit was married, to Léonce Perret) or Asta’s young Jesta, who is self-confidently and actively reeling in her man.

SALLIE’S SURE SHOT

USA, 1913 Regia: William Duncan

■ Int.: Myrtle Stedman, Tom Mix, William Duncan. Prod.: Selig Polyscope Company
■ 35mm. L.: 320 m. D.: 16’ a 18 f/s. Bn. Didascalie inglese / *English intertitles*
■ Da: BFI National Archive

TIGRIS

Italia, 1913 Regia: Vincenzo Denizot

■ F.: Natale Chiusano, Segundo de Chomón. Int.: Edoardo Davesnes, Lydia Quaranta, Alessandro Bernard. Prod.: Itala
■ 35mm. L.: 800 m. D.: 39’ a 18 f/s. Bn. Didascalie inglese / *English intertitles*.
■ Da: BFI National Archive

Entr’acte

OUR FRIENDS THE POLICE

GB, 1913

■ 35mm. L.: 650 m. D.: 32’ a 18 f/s. Bn. Didascalie inglese / *English intertitles*
■ Da: BFI National Archive

LE SUICIDE DE BÉBÉ

Francia, 1913 Regia: Louis Feuillade

■ Int.: Clément Mary, Renée Carl, Paul Manson. Prod.: Gaumont
■ 35mm. L.: 147 m. D.: 7’ a 18 f/s. Bn. Didascalie francese / *French intertitles*
■ Da: CNC – Archives Françaises du Film

LÉONCE ET SA TANTE

Francia, 1913 Regia: Léonce Perret

■ F.: Georges Specht. Int.: Léonce Perret, Valentine Petit. Prod.: Gaumont
■ 35mm. L.: 163 m. D.: 8’ a 18 f/s. Col. Didascalie inglese / *English intertitles*
■ Da: EYE – Film Institute Netherlands

ENGELIEN

Germania, 1913 Regia: Urban Gad

■ Int.: Asta Nielsen, Max Landa, Alfred Kühne, Fredy Immier, Adele Reuter-Eichberg. Prod.: Projektions-AG Union
■ 35mm. L.: 1600 m. D.: 80’ a 18 f/s. Bn. Didascalie tedesca / *German intertitles*
■ Da: Deutsche Kinemathek-Museum für Film und Fernsehen

**PROGRAMMA 5: I TRE SPETTATORI CIECHI E L'ELEFANTE 1913.
CARTE BLANCHE A PETER VON BAGH, HIROSHI KOMATSU E MARIANN LEWINSKY
PROGRAMME 5: THREE BLIND SPECTATORS AND THE ELEPHANT 1913.
CARTE BLANCHE TO PETER VON BAGH, HIROSHI KOMATSU AND MARIANN LEWINSKY**

Sei ciechi vogliono capire, attraverso il tatto, che cos'è un elefante. A seconda della parte del corpo dell'animale che ciascuno di loro tocca, giungono a conclusioni totalmente diverse. L'elefante è come un serpente, dice il primo. No, dice il secondo, è come un ventaglio. Sciocchezze, dice il terzo, somiglia piuttosto a una colonna, o a un tronco... e così via. Noi spettatori abbiamo avuto reazioni simili davanti alla variegata produzione del 1913. A toccare in profondità l'animo del cinefilo è il capolavoro di un maestro (Peter von Bagh, *Ingeborg Holm*); il ricercatore e collezionista ci ha portato dal Giappone la rarità definitiva, il secondo film sopravvissuto di Stellan Rye, regista della cui produzione, fino a oggi, si conosceva solo *Lo studente di Praga* (Hiroshi Komatsu, *Gendarm Möbius*); e la curatrice del programma ancora oggi, dopo anni di lavoro e migliaia di film visti, chiede speranzosa a ogni singolo rullo che mette sulla moviola "Sorprendimi!": e la sua preghiera viene esaudita da film brevi e formidabili, spesso anonimi, spesso non-fiction (Mariann Lewinsky, *Il mondo visibile e patafisico*).

Six blind people want to find out, by touch, what an elephant looks like. They come to totally different conclusions, depending on which part of the body each of them has touched. The elephant is like a snake, says the first. No, says the second, it's like a fan. Nonsense, says the third, it's like a thick pillar or a tree-trunk... and so on. We viewers have similar reactions to the very diverse production of 1913. For the cinephile among us, the masterwork of an auteur of the film medium reached deep into his soul (Peter von Bagh, Ingeborg Holm), while our researcher and collector brought from Japan the ultimate rarity, the second surviving work of Stellan Rye, for until now the only film of his entire oeuvre known to exist was The Student from Prague (Hiroshi Kimatsu, Gendarm Möbius). The programme curator even now, after years on the job, viewing thou-

sands of films, asks hopefully of every single reel she puts on the Steenbeck "Étonnez-moi!": and her plea is answered by wondrous short films, mostly anonymous, often non-fiction (Mariann Lewinsky, The Visible and the Pataphysical World).

INGEBORG HOLM

Svezia, 1913 Regia: Victor Sjöström

■ Sog.: dall'omonimo dramma di Nils Krok. Scen.: Nils Krok, Victor Sjöström. F.: Henrik Jaenzon. Int.: Hilda Borgström (Ingeborg Holm), Aron Lindgren (Sven Holm), Erik Lindholm (impiegato del negozio). Prod.: Svenska Biografteatern
■ 35mm. L.: 1326 m. D.: 73' a 16 f/s. Bn. Didascalie svedesi / *Swedish intertitles*
■ Da: Svenska Filminstitutet ■ Nel 1969, a partire da un negativo su nitrato, è stato tratto un interpositivo 35mm del film, che ha generato un duplicato negativo in formato academy nel 1973. Successivamente un taglio di censura considerato perduto è stato ritrovato e inserito nel duplicato negativo, dal quale nel 1986 è stata ricavata la copia di questa proiezione. Le didascalie provengono da una serie completa conservata da Svenska Filminstitutet, e risalgono probabilmente a una data posteriore al 1913 / *A 35mm full frame inter-positive was made from a nitrate negative source in 1969, from which a down-sized academy ratio duplicate negative was made in 1973. Sometime later, a previously lost censorship cut was discovered, and inserted into the duplicate negative, from which this viewing print was struck in 1986. The inter-titles in the film come from a complete set of title cards held in the non-film collections of the Svenska Filminstitutet, probably originating from a later date than 1913*

Mi domando se ci sia nessun altro film del 1913 così duro, così definitivo nel suo enunciato sociale, o così moderno nel gesto quanto *Ingeborg Holm*. Il primo capo-

lavoro di Sjöström è un film cristallizzato e nobile come *Ladri di biciclette*; è sapiente nella costruzione come un'opera di Mizoguchi, arrivando a mettere in scena una storia crudele quanto quella che ritroveremo in *Vita di O-Haru, donna galante* – una donna, emarginata dalla società (e a causa della società), viene violentemente separata dal proprio figlio biologico, e può vederlo solo a distanza. Anni dopo, il figlio ritorna dal mare. Porta con sé un ritratto della madre giovane, ma quella che ora incontra è una donna prematuramente invecchiata, rinchiusa in un ospedale psichiatrico...

La follia, nel 1913, era già stata mostrata al cinema, ma solo per produrre impressioni forti, mai come la presentazione di un caso clinico. *Ingeborg Holm* si spinge ancora oltre: presenta a un tempo due forme di malattia, il caso individuale di una donna sfortunata, punita per le sue modeste origini, e la malattia del corpo sociale. Lo straordinario registro narrativo e compositivo di Sjöström è già tutto qui: un duro e documentato quadro sociale si combina con la rappresentazione compiuta di una vita individuale, penetrando fin nel profondo d'una mente. Nessun altro, nella storia del cinema, era mai arrivato a tanto.

Le sue strategie di messinscena padroneggiano l'intera gamma espressiva, dal naturalismo al linguaggio sperimentale, inclusa una sorprendente capacità di assorbire la lezione della miglior letteratura e del miglior teatro dell'epoca. Sjöström è tra i pochi giganti che hanno pienamente integrato il teatro nella propria concezione del cinema, pari in questo a Welles, a Bergman, a Visconti e ai pochissimi altri che hanno saputo usare la comprensione del teatro come fonte di un'espressione cinematografica doppiamente originale.

Peter von Bagh

I wonder if any film from 1913 is as tough, as total in its social commentary, or as modern in its gesture, as Ingeborg Holm. Sjöström's first masterpiece is as



Ingeborg Holm

crystallized and noble as Bicycle Thief; it is as ingenious as anything from Mizoguchi, even creating a central situation every bit as hard as the toughest idea in The Life of O-Haru – a woman, separated violently from society (and by society) is taken away from her biological child, and can see him only from a distance. Years later the son returns from the sea. He has a picture of his mother as a young woman, but now he faces a prematurely old woman interned in a mental hospital...

Insanity had been shown before in films, but only to shock, not as the presentation of a medical case. This vision indicates even more: two illnesses side by side, the individual case of an unhappy woman punished for her lowly social origins and the illness of the social body. Sjöström's exceptional range was there from the beginning: the combination of an actual (documented), tough social picture along with fully realized images of the individual, plunging into inner mental layers. No one else in film history had achieved this before him.

His filmic strategies ranged the full scale, from naturalism to experimental, including an amazing capacity to absorb the lessons and achievements of the best literature and theater of the time. Sjöström belongs with the giants who fully integrated theater into their conception of filmmaking, equal to Welles, Bergman, Visconti and few others who could use their understanding of theater as a source of doubly original filmic expression.

Peter von Bagh

GENDARM MÖBIUS

Germania, 1913 Regia: Stellan Rye

■ Sog.: dal romanzo di Victor Blüthgen. Scen: Stellan Rye. Scgf.: Robert A. Dietrich. F.: Karl Hasselmann. Int: Georg Molenar (gendarme Möbius), Lucie Höflich (Stina), Lothar Körner (Frans Lohmann), Victor Colani. Prod: Deutsche Bioscop GmbH ■ 35mm. L.: 781 m. D.: 38' a 18 f/s.

Bn. Didascalie inglesi / English intertitles

■ Da: National Film Center – The National Museum of Modern Art, Tokyo (Komiya Collection)

Stellan Rye è oggi conosciuto solo come l'autore di *Lo studente di Praga*, ma realizzò molti film importanti nel periodo in cui fu primo regista della Künstler Filmserie alla Deutsche Bioscop, dal 1913 alla prima metà del 1914. Nato in Danimarca, autore di testi teatrali e sceneggiatore cinematografico a Copenhagen, a un certo punto fu coinvolto in uno scandalo e, dopo un periodo passato in prigione, lasciò la Danimarca e si stabilì a Berlino, dove cominciò una nuova vita come regista. Lavorò prima per la Eiko Film e poi per la Deutsche Bioscop, dove si dedicò esclusivamente alla Künstler Filmserie, serie pensata per i celebri attori della scena e collegata al movimento Autorenfilm. Rye morì in un ospedale da campo durante la Prima guerra mondiale: la sua carriera fu dunque assai breve ma prolifica – almeno

quindici film in meno di due anni. La maggior parte apparteneva o si avvicinava al genere fantastico, come appunto *Lo studente di Praga*, e recava la forte impronta dello scrittore e sceneggiatore Hanns Heinz Ewers. *Gendarm Möbius* è in questo senso un'eccezione, non v'è traccia qui di elementi fantastici. Tratto da un romanzo di Victor Blüthgen, il film narra la tragica storia del gendarme Möbius e della sua unica figlia Stina. La ragazza ha una relazione con un certo Lohmann, resta incinta, va in città per avere il bambino che però nasce morto, quindi decide di tornare a casa. Il film comincia da qui. Stina scopre che il suo amante si è nel frattempo fidanzato e il matrimonio è fissato per la sera seguente. Impazzita, appicca fuoco alla casa di Lohmann la notte delle nozze. Viene arrestata dal proprio padre, il gendarme Möbius: per salvare l'onore della famiglia, scelgono di morire insieme. Il film fu completato nel 1913, ma in Germania non venne distribuito fino al giugno 1914. Al contrario in Giappone, dove fu importato dalla Nierop Company, ebbe la sua première nel novembre del 1913, all'Odeon di Yokohama. Poiché la sua storia di onore e morte è molto giapponese, i giapponesi amarono *Gendarm Möbius*. Il critico Seiji Ogawa scrisse in "Kinema Record" (aprile 1914) che il percorso verso la morte dell'inflessibile e leale gendarme Möbius è realmente simile al Bushido giapponese.

Hiroshi Komatsu

Stellan Rye is only known as the director of The Student from Prague nowadays, but he worked for many important films as the chief film director of Künstler-Filmserie of Deutsche Bioscop from 1913 to the first half of 1914. Born in Denmark, he worked as a scriptwriter for theater and film in Copenhagen. After causing a scandal and the subsequent imprisonment, he fled from Denmark and settled in Berlin. There he started his new life as a film director. He directed for Eiko Film first and then he moved to Deutsche Bioscop where he exclusively worked for the Künstler-Filmserie, film series for the renowned stage actors, which closely linked to so-called Autorenfilm movement. As he died at a field hospital during the WWI, his career as a film director was very short. However he was quite a

prolific director. He made at least fifteen films in less than two years. Most of them belonged more or less to the fantastic film genre, just like The Student from Prague shows. The author and scriptwriter Hanns Heinz Ewers' taste was strongly impressed there. Gendarm Möbius was an exception. There is no fantastic elements here. Based on a Victor Blüthgen's novel, the story tells the tragedy of Gendarm Möbius and his only daughter Stina. Having an affair with Lohmann, Stina gets pregnant. She secretly goes to the city to have her baby. But it is born dead. She comes back home. [The film starts from here.] She finds that her lover Lohmann got engaged and the wedding will be celebrated the next evening. Getting mad, Stina sets fire to Lohmann's house in his wedding night. She is caught by her own father Gendarm Möbius: on account of the family honor, they choose their own death. The film was completed in 1913, but it was not released until June 1914 in Germany. In Japan, it was imported by Nierop Company and shown at Odeon Theater in Yokohama in November 1913. Because this story of honor is very much Japanese, Japanese audience liked it. The Japanese film critic Seiji Ogawa stated in "Kinema Record", April 1914, that the passage toward death of the extremely faithful and serious gendarm Möbius was really similar to Japanese Bushido's way.

Hiroshi Komatsu

Il mondo visibile e patafisico *The Visible and the Pataphysical World*

Davvero il cinema, come scriveva nel 1913 Georg Lukács nelle sue *Riflessioni per una estetica del cinema*, genera "massima vitalità, senza una terza dimensione interna; connessione suggestiva ottenuta attraverso la semplice successione; realtà rigorosamente 'naturale' ed estrema fantasticità; trascrizione decorativa della vita comune, della vita impatetica" (tr. it. di Giovanni Piana, in *Leggere il cinema*, a cura di A. Barbera e R. Turigliatto, Mondadori 1978).

Mariann Lewinsky

The cinema does indeed, as Georg Lukács wrote in 1913 in his Gedanken zu einer Aesthetik des Kinos, generate "utmost vivacity without any inner third dimension; associations suggested by the mere ordering of shots; extreme fantasy and a realism strictly bound to nature; and a process whereby the undramatic, the everyday things of life become decorative".

Mariann Lewinsky

DIE FEUERSBRUNST DER STANDARD OIL COMPANY

USA, 1913

- 35mm. L.: 62 m. D.: 3' a 18 f/s. Col. Didascalie tedesche / German intertitles
- Da: Filmarchiv Austria

AQUATIC ELEPHANTS

USA, 1913

- Prod.: Vitagraph ■ 35mm. L.: 85 m. D.: 5' a 18 f/s. Col ■ Da: BFI National Archive

FILM DE FAMILLE GREFHULLES - ALPHONSE XIII À BOIS-BOUDRAN

Francia, 1913

- 35mm. L.: 285 m. D.: 14' a 18 f/s. Bn
- Da: CNC - Archives Françaises du Film

LÉONCE À LA CAMPAGNE

Francia, 1913 Regia: Léonce Perret

- Int.: Léonce Perret, Suzanne Le Bret, Valentin Petit. Prod.: Gaumont
- 35mm. L.: 270 m. D.: 14' a 18 f/s. Col. Didascalie inglesi / English intertitles
- Da: BFI National Archive

L'OASIS D'EL-KANTARA

Francia, 1913

- Prod.: Eclair ■ 35mm. L.: 73 m. D.: 4' a 18 f/s. Col. Didascalie olandesi / Dutch intertitles
- Da: EYE - Film Institute Netherlands (Desmet Collection)

PROGRAMMA 6: LA VERTIGINE DEL TEMPO PROGRAMME 6: THE VERTIGO OF TIME

Programma a cura di / Programme curated by Mariann Lewinsky

Il cinema è uno strumento senza pari quando si tratta di riportare in vita il passato. Le epoche passate forniscono ambientazioni attraenti ai film più disparati, dall'avventura fantastica all'accurata ricostruzione storica. Gli eventi di rilievo, guerre oppure nascite e morti di personaggi illustri, sono stivati nella nostra memoria collettiva e segnalati da regolari commemorazioni (come nel caso della Battaglia delle Nazioni di Lipsia, nell'ottobre del 1813: il suo mezzo milione di soldati, 110.000 dei quali uccisi sul campo, ne fa la più grande battaglia del diciannovesimo secolo).

Richard Abel mi ha detto che negli Stati Uniti, tra il 1911 e il 1915, venne realizzata una notevole quantità di film sulla Guerra Civile, che aveva avuto luogo cinquant'anni prima. Non diversamente in Italia, negli stessi anni, parecchi film presero a soggetto il Risorgimento: *La lampada della nonna* è una messa in scena della memoria nazionale, nella forma dei ricordi personali di un narratore in prima persona.

Gli stati e le monarchie consolidano il proprio potere con giubilei che ne commemorano la fondazione. Il tricentenario dell'ascesa al potere dei Romanov venne celebrato, tra le altre cose, da un film (di Aleksandr Drankov). E con una parata al Peterhof, che fu filmata. Vediamo lo zar e la zarina, le principesse e il principe ereditario vivi e festanti in quei giorni del 1913, e già sappiamo quale futuro li aspetta – sappiamo che saranno fucilati il 17 luglio 1918. Com'era stato luminoso il futuro immaginato dalle fantasie ottocentesche di Marenco (*Excelsior*) o di Robida (*Saturnino Farandola*, film del 1913 di Marcel Fabre)...

Nel 1913 vengono ancora realizzate molte comiche d'ambiente militare (*Polidor attendente*), la cui leggerezza irriverente diventerà ben presto inconcepibile; mentre nei film drammatici morti e catastrofi inevitabilmente ci appaiono come scure premonizioni della guerra imminente (*Gebrochene Schwingen*).

Un'idea rimasta tale – che avrebbe reso la nostra vertigine del tempo ancor più turbina – era quella di mostrare alcuni film

di produzione posteriore ma ambientati nel 1913, per permettere un confronto diretto con la realtà filmata in quello stesso anno (i candidati erano due film realizzati nel 1955 e 1985 intorno alla figura del colonnello Redl). Invece abbiamo preso a bordo un clandestino, inizialmente identificato come *Der Thronfolger* (Emil Albes, 1913). Si tratta di un film su Mayerling, ma quale? *Das Drama von Mayerling* (1919), diretto da Karl Gernhard, con Eugen Neufeld nel ruolo del principe Rodolfo e Midy Elliott in quello di Maria Vetsera, o *Kronprinz Rudolf* (1919) di Rolf Randolph, con lo stesso Randolph e Thea Sandten? Spettatore sapiente, illuminaci tu!

Film is an incomparable medium for bringing the past to life. Past times serve as an attractive setting for films of all kinds, from fantasy adventures to accurate re-enactments. Momentous historical events like wars or the birth and death of important persons are stored in our collective memory and marked by regular commemoration days (one such event being the Leipzig Battle of Nations of October 1813 – its half a million soldiers, 110,000 of them killed in action, making it the greatest battle of the 19th century).

Richard Abel told me that in the USA from 1911 to 1915 a large number of films were made about the American Civil War, which had taken place fifty years earlier. Likewise, in Italy films were made about the last years of Risorgimento: La lampada della nonna is a dramatisation of the collective memory in the form of personal recollections of a first-person narrator.

States and monarchies consolidate their power with jubilees commemorating their foundation. The tercentenary of the Romanovs' accession to power was marked by, among other things, a film (by Aleksandr Drankov) about the history of the dynasty. And by a parade. In the film shot in Peterhof we see the Tsar and Tsarina, the Princesses and the Tsarevich moving, living, in the festive present of 1913, and we know the future – we know they are to

be shot on 17 July 1918.

How bright, how merry the future had been, as imagined in the 19th-century by Marenco (Excelsior) or Albert Robida (Saturnino Farandola)...

Many military comedies were made (Polidor attendente), which would later become inconceivable, being too undignified, while in tragic films death and disaster inevitably strike us as dark premonitions of war (Gebrochene Schwingen).

An unrealized idea – which would have made our vertigo even more extreme – was to screen some more recent films set in 1913, to allow direct comparison with the filmed reality of 1913 (candidates were the 1955 and 1985 versions of Oberst Redl). Instead we included a stowaway, originally identified as Der Thronfolger (Emil Albes, 1913). A Mayerling drama, but which one? The Drama of Mayerling (1919), directed by Karl Gernhard with Eugen Neufeld (as Rolf) and Midy Elliot (Mary), or Kronprinz Rudolf (1919) by Rolf Randolph, starring Randolph and Thea Sandten? Knowledgeable spectator, do tell us!

EXCELSIOR

Italia, 1913 Regia: Luca Comerio

■ Sog.: dalla pièce *Ballo Excelsior* di Luigi Manzotti. Mus.: Romualdo Marenco. Messa in scena: Enrico Biancifiore. Adattamento mus.: Armando Dominici. Co.: Caramba (Luigi Sapelli). Int.: Eugenia Villa (la Luce), Armando Berruccini (l'Oscurantismo), Vittorina Galimberti (prima ballerina). Prod.: Luca Comerio, Lorenzo Sonzogno ■ 35mm. L.: 370 m (incompleto, l. orig. 2000 m). D.: 18' a 18 f/s. Bn e Col. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: CSC – Cineteca Nazionale e Fondazione Cineteca di Bologna

Nel 1913 l'editore musicale Lorenzo Sonzogno decide di trasporre in film la celebre pièce teatrale *Ballo Excelsior*, scritta nel 1881 da Luigi Manzotti e musicata dal maestro Romualdo Marenco. Il soggetto, in cui si alternano coreografie e parti re-



Excelsior

citare, è la celebrazione allegorica della modernità: attraverso lo sviluppo della scienza e della tecnica il genere umano è in grado di assicurarsi un avvenire di prosperità e progresso sociale. La regia del film è affidata a Luca Comerio, che si produce in un aggiornamento del *Ballo* ottocentesco, sostituendo le ormai obsolete invenzioni osannate nel testo originale con le più recenti meraviglie della tecnica moderna. È proprio in questi innesti che si rivela il genio di Comerio: il regista, infatti, per illustrare i prodigi tecnologici più innovativi, utilizza brani documentari da lui stesso realizzati, integrandoli in maniera organica alle sequenze coreografiche e recitate. Fino a oggi si riteneva che le uniche parti sopravvissute di *Excelsior* fossero le coreografie del primo e secondo quadro conservate presso la Cineteca Nazionale di Roma, ma nel novembre scorso è stato rinvenuto negli archivi della Cineteca di Bologna un rullo in cui erano assemblati, oltre ai titoli di testa originali, diversi frammenti relativi a brani del film considerati perduti: di particolare interesse alcune riprese 'dal vero', la sequenza dedicata al traforo del Ceniso e un segmento dell'apoteosi finale.

Giovanni Lasi

In 1913 the music publisher Lorenzo Sonzogno decided to transpose to film the famous theatrical production Ballo Excelsior, written in 1881 by Luigi Manzotti with a score by Romualdo Marengo. The play, which alternates between dance numbers and prose, is an allegorical celebration of modernity: through the development of science and technology, the human race is guaranteed a prosperous and socially progressive future. The direction of the film was entrusted to Luca Comerio, who created an updated version of the 19th century Ballo, substituting the inventions whose praises had been sung in the original, but which had by that time become obsolete, with the latest marvels of modern technology. And this is where Comerio's genius becomes most evident: to illustrate the most prodigious and innovative technological advances, he spliced in scenes from documentaries he himself had made, seamlessly integrating them in between the choreography and dialogues.

Up until recently, it was believed that the only surviving scenes from Excelsior were the dance sequences from the first and second scenes kept at Cineteca Nazionale. However, last November a reel was discovered in the archives of Cineteca di Bologna which con-

tained not only the opening credits, but several fragments of scenes which were thought to have been lost. These fragments included some of the dal vero shots, in particular the one about the Mt. Cenis tunnel and a segment of the final apotheosis.

Giovanni Lasi

Entr'acte

LÉONCE ET TOTO

Francia, 1912

■ F.: Georges Specht. Int.: Léonce Perret (Leon), André Luguet (un passante). Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 191 m. D.: 9' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandese / Dutch intertitles ■ Da: EYE - Film Institute Netherlands (Desmet Collection)

KELHEIM JAHRHUNDERFEIER [DER VÖLKERSCHLACHT BEI LEIPZIG]

Germania, 1913

■ Prod.: Express Films Co. Freiburg ■ 35mm. L.: 60 m. D.: 3' a 18 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

LA LAMPADA DELLA NONNA

Italia, 1913 Regia: Luigi Maggi

- Int.: Fernanda Negri Pouget, Umberto Scalpellini, Luigi Chiesa. Prod.: Ambrosio
- 35mm. L.: 800 m. D.: 40' a 18 f/s. Bn. Didascalie tedesche / *German intertitles*
- Da: BFI National Archive

Sulla scia dello strepitoso successo ottenuto da *Nozze d'oro* (1911) e da *I Mille* (1912), l'Ambrosio nel 1913 intensifica il suo impegno nella produzione di soggetti risorgimentali, realizzando ben tre film sul tema: *Il notturno di Chopin*, *Le campane della morte* e *La lampada della nonna*. Quest'ultimo soggetto, che ripropone un episodio della Seconda guerra d'Indipendenza, si avvale di un espediente narrativo particolarmente utilizzato nei film storico-patriottici dell'epoca: il flashback. Attraverso il racconto della nonna i nipotini rivivono le gesta degli eroi del Risorgimento, con una comunione ideale tra presente e passato, in nome e in onore della Nazione. Il film, che si segnala per la suggestiva fotografia di Giovanni Vitrotti, venne ritirato dalle sale a causa delle dimostrazioni del pubblico contro l'Austria, nel 1913 ancora alleata dell'Italia.

Giovanni Lasi

In the wake of the immense success enjoyed by Nozze d'oro (Golden Anniversary, 1911) and by I Mille (The Thousand Men, 1912), in 1913 the Ambrosio Studios

intensified its commitment to the production of films surrounding the theme of the Risorgimento with three films on the subject: Il notturno di Chopin (Chopin's Nocturne), Le campane della morte (The Death Knells) and La lampada della nonna (Grandmother's Lamp). The latter of these, which recounts an episode from the Second War of Independence, makes use of what was at the time a popular narrative expedient in historic-patriotic films: the flashback. Through the tales of their grandmother, the children relive the heroism of the Risorgimento, with a common ideal uniting past and present: the name and honor of the Nation. The film, noteworthy for the stunning cinematography by Giovanni Vitrotti, was withdrawn from the theatres due to public protests against Austria, which in 1913 was still Italy's ally.

Giovanni Lasi

PARADE À PETERHOF

Russia, 1913

- 35mm. L.: 242 m. D.: 13' a 18 f/s. Bn
- Da: CNC - Archives Françaises du Film

MEXICAN WAR PICTURES

USA, 1913

- Prod.: Lubin ■ 35mm. L.: 53 m. D.: 3' a

18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: BFI National Archive

Entr'acte

POLIDOR ATTENDENTE

Italia, 1913 Regia: Ferdinand Guillaume

- Int.: Ferdinand Guillaume. Prod.: Pasquali
- 35mm. L.: 93 m. D.: 5' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles*
- Da: EYE - Film Institute Netherlands (Desmet Collection)

GEBROCHENE SCHWINGEN

Germania, 1913 Regia: Adolf Gärtner

- Int.: Karl Botz, Hermann Seldeneck, Erich Kaiser-Titz, Martha Angerstein-Licho. Prod.: Oskar Messter per Meesster
- 35mm. L.: 817 m. D.: 40' a 18 f/s. Col. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles*
- Da: EYE - Film Institute Netherlands (Desmet Collection)

[DER THRONFOLGER]

[Germania, 1913]

- 35mm. L.: 400 m. D.: 20' a 18 f/s. Bn. Didascalie tedesche / *German intertitles*
- Da: Národní filmový archiv

PROGRAMMA 7: LA RESURREZIONE CINEMATOGRAFICA, OVERO IL FASCINO IRRESISTIBILE DELL'ANTICHITÀ PROGRAMME 7: THE RESURRECTION OF CINEMA, OR THE IRRESISTIBLE ATTRACTION OF ANTIQUITY

Programma e note a cura di / *Programme and notes curated by* Giovanni Lasi e Mariann Lewinsky

Dalla seconda metà dell'Ottocento, con l'affermarsi delle correnti neoclassiche in arte e letteratura, si assiste a un processo di popolarizzazione della storia greca e romana, declinata in un'accezione estetica e filosofica mitizzante, di matrice romantica. Il mondo antico viene percepito come un'era aurea e irripetibile: un universo vagheggiato che può rivivere solo nella dimensione dell'immaginario. Non è

dunque casuale che quel passato continui a essere, ancora ai primi del Novecento, uno dei soggetti privilegiati della letteratura di largo consumo, in cui i racconti di ambientazione greca e romana sono spesso corredati da illustrazioni ispirate alla vasta produzione pittorica ottocentesca sul tema. Un modello narrativo e visuale di cui il cinema ben presto si appropria, moltiplicandone le potenzialità.

Il cinema non solo riproduce la realtà, ma è anche in grado di resuscitare la storia. Di più: grazie al rapporto di immedesimazione che si instaura tra lo spettatore e le vicende proiettate sullo schermo, il pubblico ha l'opportunità miracolosa di calarsi anima e corpo nei fasti dell'antichità. Se è vero che il cinema nutre uno spiccato interesse per il passato archeologico fin dai suoi esordi, è incontestabile che i

canoni che determineranno la fortuna del genere storico-mitologico vengono fissati negli anni Dieci. Si stabiliscono le caratteristiche del colossal storico: grandiosità delle scenografie, sfarzo dei costumi e degli allestimenti, spettacolarità dell'azione, gestione di enormi spazi scenici, utilizzo coreografico di migliaia di comparse. La febbre per l'antichità contagia l'intero movimento cinematografico internazionale, ma è l'Italia ad avere il ruolo dominante: film come *Quo vadis?*, *Gli ultimi giorni di Pompei*, *Cajus Julius Caesar*, *Cabiria*, tutti realizzati tra il 1913 e il 1914, diventeranno pietre miliari nella storia del cinema muto. Il successo di questi film si misura anche dall'azione di traino e di contaminazione che esercitano sugli altri generi: se da un lato proliferano i 'dal vero' che documentano i siti archeologici di tutto il mondo, dall'altro le antichità greche e romane fanno da sfondo ad alcune irriguardose comiche; da *Quo vadis?* a *Kri Kri gladiatore* il passo è breve.

Giovanni Lasi

Accanto ai colossali storici *Quo Vadis?* e *Spartaco*, il programma include una selezione di film più brevi (e in alcuni casi precedenti al 1913). Quando e come l'antichità fece la sua prima apparizione al cinema? Ancor prima del 1900, Pathé produceva scene *risquées* dove l'ambientazione nella Grecia antica legittimava la nudità; ci furono poi le *scènes bibliques*, ambiziose nella loro ricerca di "verità storica, colore locale e ricchezza di costumi e set" (cataloghi Pathé del 1900 e 1902), e nel 1901 la prima versione di *Quo Vadis?*, una *scène à grand spectacle*, della durata di circa tre minuti. Le 'antichità' francesi degli anni successivi spiccano per le magnifiche colorazioni a pochoir. Intorno al 1913 l'ideale di bellezza e sensualità antica travolse letteralmente la moda dell'epoca, come documentano numerosi film: a casa le signore indossavano plissettati *negligés* Fortuny, e alle serate sfoggiavano creazioni di Poiret, Doucet e Drécoll, con tuniche a vita alta e abbondanti drappaggi di stoffe impalpabili, il tutto coronato da acconciature *à la grecque*.

Mariann Lewinsky

From the late 19th century, as neoclassical currents held sway in art and literature, Greek and Roman history also grew

in popularity, but it was viewed through the aesthetic and philosophical lens of mythology and tinged with romanticism. The ancient world was seen as some kind of paradise lost, a golden age, tantalizing but irretrievable: a world we yearn for but which, by its very nature, can be revisited exclusively in the realm of fantasy. It is no wonder, then, that this distant era, remote and legendary, persisted as one of the main subjects of mainstream, popular literature even into the beginning of the 20th century, with tales set in ancient Greece or Rome being published, graced with illustrations inspired by the vast production of 19th century neo-classical painting. The same visual and narrative model was soon adopted by the new medium of cinema, where its potential could be further expanded. A filmmaker does more than just reproduce reality on the screen; he also needs to be able to bring history to life, bridging the gap across space and time. Even more: thanks to the medium's ability immerse the spectator fully in the events taking place on the big screen, the members of a cinema audience have the miraculous opportunity to lose themselves, body and soul, in the splendors of antiquity. If it is true that cinema has been, since its inception, nurturing a biding interest in the archeological past, it is equally true that the canons which determined the success of the mythological/historical genre were set in the 1910s: lavish sets and costumes, spectacular action scenes filmed on vast studio lots with thousands of extras. While certainly the entire international film industry caught the Epic Classics bug, Italy surely dominated the scene with such films as Quo vadis?, Gli ultimi giorni di Pompei, Cajus Julius Caesar, Cabiria, all produced between 1913 and 1914, which were destined to become milestones in the history of silent film. The measure of the success of these films is evident in the effect they had on other genres: from the proliferation of dal vero made at archeological sites around the world, to the irreverent comedies set in ancient Greek or Roman times. The road from Quo vadis? to Kri Kri gladiatore is very brief.

Giovanni Lasi

Alongside the Italian epics Quo Vadis? and Spartaco, the programme includes a selection of shorter (and in some cases

earlier) films. When and how did the ancient world make its first appearance in the cinema? Even before 1900, Pathé was offering risqué scenes, their Greek setting legitimising the nudity, then there were scènes bibliques, ambitious quests for "historical truth, local colour and richness in costumes and sets" (Pathé catalogues of 1900 and 1902) and in 1901 the first film version of Quo Vadis? appeared, a three minutes scène à grand spectacle. The French antiquity films of the following years are all conspicuous for their magnificent stencil-colouring. Around 1913 the ideal of antique beauty and sensuality took everyday fashion by storm and this is documented in many films: at home the ladies wear Fortuny pleated negligés, and at soirées creations by Poiret, Doucet and Drécoll, with high-girdled tunics over the finest fabrics draped in plentiful folds, all topped off with coiffures à la grecque.

Mariann Lewinsky

Parte prima First part

SAMSON ET DALILAH

Francia, 1902

■ Prod.: Pathé ■ Digibeta. D.: 7'. Col. Didascalie spagnole / *Spanish intertitles*
■ Da: Gaumont Pathé Archives

LE JUGEMENT DE PHRYNE

Francia, 1897-1899

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 19 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

UNE EXCURSION DANS LA GRÈCE ANTIQUE

Italia, 1913

■ Prod.: Milanese Film ■ 35mm. L.: 152 m. D.: 8' a 18 f/s. Col. Didascalie tedesche / *German intertitles* ■ Da: Filmarchiv Austria



Quo Vadis?

LE RESSENTIMENT DE DIANE

Francia, 1910

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 82 m. D.: 4' a 18 f/s. Pochoir. Didascalie italiane / *Italian intertitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

LO SCHIAVO DI CARTAGINE

Italia, 1910 Regia: Luigi Maggi

■ Int.: Mary Cléo Tarlarini, Alberto Capozzi. Prod.: Ambrosio ■ 35mm. L.: 270 m. D.: 13' a 18 f/s. Col. Didascalie tedesche / *German intertitles* ■ Da: Filmarchiv Austria

LE MARIAGE D'AMOUR

Francia, 1913

Regia: Maurice Le Forestier

■ Int.: Stacia Napierkowska (Psiche), Andrée Pascal (Cupido), Marie Louise

Derval (Venere). Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 108 m (incompleto, l. orig. 770 m). D.: 5' a 18 f/s. Pochoir. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

ORCHIDÉES

Francia, 1913

■ Prod.: Eclair Scientia ■ 35mm. L.: 93 m. D.: 5' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

LE RENDEZ-VOUS

Francia, 1913 Regia: Max Linder

■ Int.: Max Linder (Max), Jeanne Béranger (Mlle. Béranger). Prod.: Pathé ■ DCP. D.: 14'. Col. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

Parte seconda Second part

TARQUIN LE SUPERBE

Italia, 1911

Int.: Alfredo Robert, Gastone Monaldi, Fanny Liona. Prod.: Film d'Arte Italiana / SAPF ■ 35mm ■ L.: 40 m. (incompleto, l. orig. 230 m). D.: 2' a 18 f/s. Col. Pochoir. Didascalie tedesche / *German intertitles* ■ Da: Deutsche Kinemathek-Museum für Film und Fernsehen e Fondazione Cineteca di Bologna

NERONE

Italia, 1909 Regia: Luigi Maggi

■ Int.: Mary Cléo Tarlarini, Alberto Capozzi. Prod.: Ambrosio. ■ DCP. Desmetcolor. D.: 14'. Didascalie italiane / *Italian intertitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e CSC - Cineteca Nazionale

SPARTACO OVVERO IL GLADIATORE DELLA TRACIA

Italia, 1913 Regia: Giovanni Enrico Vidali

■ Sog.: dal romanzo *Spartaco* di Raffaello Giovagnoli. Scen.: Renzo Chiosso. Scgf.: Domenico Gaido. Int.: Mario Guaita Ausonia (Spartaco), Maria Gandini (Narona). Prod.: Pasquali ■ DCP D.: 90' Col. Didascalie portoghesi / *Portuguese intertitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna. Restauro realizzato nel 2013 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored at L'Immagine Ritrovata laboratory in 2013*

L'attitudine dello storico del cinema dev'essere quella di un San Tommaso: mai fidarsi. Per anni abbiamo creduto che fosse stato il Maciste di Bartolomeo Pagano in *Cabiria* (1914) a fornire il modello del nuovo genere dei forzuti o uomini forti, che si sviluppò in Italia tra i tardi anni Dieci e i primi Venti. Nel film *Maciste* (1915), il primo dove l'eroe è protagonista, il nostro punto di vista è quello di una ragazza che, su uno schermo cinematografico, vede il forzuto piegare le sbarre d'una grata di ferro, per liberare se stesso e il suo amico. Ma un anno prima di *Cabiria*, questa stessa scena dell'eroe che piega il ferro a mani nude era stata uno dei momenti chiave di *Spartaco* ovvero *il gladiatore della Tracia*, una produzione Pasquali con Mario Guaita/Ausonia (1881-1956) nel ruolo del leggendario Spartaco, lo schiavo che si ribella contro i corrotti patrizi romani.

La rivista italiana "La vita cinematografica" elogiò Guaita per "la bellezza plastica della sua figura, la prestanta e insieme l'agilità e la vigoria del suo corpo perfetto, lo sguardo vivo e penetrante, la sua scena scevra di qualsiasi appunto". La pubblicità americana lo descrive come "un celebre lottatore e un ottimo attore italiano, il cui fisico e il cui viso dai tratti ben cesellati fanno di lui un magnifico prototipo dell'antico gladiatore". E infatti in *Spartaco* la macchina da presa si concentra spesso sul torso nudo di Ausonia, sulle sue braccia muscolose e sul suo fermo e virile sguardo in macchina.

A quanto sembra, al distributore americano George Kleine *Spartaco* piacque tanto che nel 1914 coprodusse un secondo film epico con Ausonia, *Salamambo*. Per anni

abbiamo avuto a disposizione solo una pessima edizione Dvd della versione americana del film, ma fortunatamente una copia nitrato originale è stata restaurata dalla Cineteca di Bologna.

Ivo Blom

Film history is all about being a Doubting Thomas. For years we believed that Bartolomeo Pagano's Maciste in the epic Cabiria (1914) set the tone for the new genre of the strong men or forzuti films, which flourished in Italy in the late 1910s and early 1920s. In Maciste (1915), the first film that exploited him as a separate leading character, we identify with a girl who on a film screen sees the strong man bending an iron grill to liberate himself and his friend. But one year before Cabiria, exactly this scene of the hero bending iron with his bare fists had been a major moment in Spartaco ovvero il gladiatore della Tracia (Enrico Vidali 1913), a Pasquali production starring Mario Guaita aka Ausonia (1881-1956) as the legendary Spartacus, who rebels against the spoiled Roman patricians.

The Italian film journal "La vita cinematografica" praised Guaita for "the plastic beauty of his appearance, the attraction and at the same time the power and swiftness of his perfect body, his penetrating glance, and his perfect acting". In American publicity he was described as "a celebrated Italian wrestler and fine actor, whose physique and finely chiseled face make him an extraordinary prototype of the ancient gladiator". Actually, in Spartaco the camera is often focusing on Ausonia's naked torso, his muscular arms and his stern look into the camera. Apparently, American distributor George Kleine was so smitten with the film, that he coproduced a second epic with Ausonia in 1914, Salamambo. Over the past years we had to do with a bad Dvd of the American version of the film, but luckily now a pristine nitrate print has been restored by the Cineteca di Bologna.

Ivo Blom

Parte terza Third part

COURSE PROVENÇALE

Francia, 1913

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 101 m. D.: 5' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ■ Da: EYE - Film Institute Netherlands (Desmet Collection)

KRI KRI GLADIATORE

Italia, 1913

■ Int.: Raymond Frau. Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 151 m. D.: 8' a 18 f/s. Bn. Didascalie ceche / *Czech intertitles* ■ Da: Národní filmový archiv

QUO VADIS?

Italia, 1912 Regia: Enrico Guazzoni

■ Sog.: dal romanzo di Henryk Sienkiewicz. Scen.: Enrico Guazzoni. Int.: Amleto Novelli, Gustavo Serena, Carlo Cattaneo. Scgf.: Enrico Guazzoni. Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 1944 m. D.: 94' a 18 f/s. Col. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Fondazione Cineteca Italiana e EYE - Film Institute Netherlands per concessione di Ripley's Film

"*Quo vadis?* revolutionized all former notions of the scope and power of the motion picture": la perentoria dichiarazione è di George Kleine, il distributore americano del film. *Quo vadis?* segna una svolta radicale nella storia del cinema italiano e internazionale. Il film di Guazzoni, aprendo la strada alla fortunatissima stagione del colossal storico-mitologico, decreta la definitiva affermazione della cinematografia italiana a livello globale. Oltre a conseguire un riscontro commerciale senza precedenti, *Quo vadis?* si impone immediatamente come il modello su cui fondare un genere: la grandiosità delle scenografie, l'utilizzo sincronizzato di migliaia di comparse, la gestione dello spazio scenico, la spettacolarità dell'azione diventeranno le caratteristiche tipiche del successivo *peplum* italiano, che avrà la propria consacrazione un anno più tardi con *Cabiria*.

Giovanni Lasi

"Quo vadis? revolutionized all former notions of the scope and power of the motion picture", declared George Kleine, the American distributor for Cines Films. Quo vadis? marked a radical turning point in the history of Italian and international cinema. The film by Guazzoni, paving the

way for a season of historical-mythological "colossals", affirmed Italy's place in the international world of cinema. Besides reaching epic levels of commercial success, Quo vadis? immediately became the definitive model of the genre: lavish sets, thousands of extras, the management of

vast locations, the spectacular nature of the action scenes all became trademarks for successive Italian productions of the "sword-and-sandal" genre, which would have reached its pinnacle the following year with Cabiria.

Giovanni Lasi

WORKSHOP 5-6 luglio 2013: IL FASCINO IRRESISTIBILE DELL'ANTICHITÀ WORKSHOP 5th-6th July 2013: THE IRRESISTIBLE FASCINATION OF ANTIQUITY

Perché l'antichità è tanto presente nel cinema delle origini? Il 1913 registra il grande successo di *Quo Vadis?*, un film che offre al pubblico un'immersione totale nella Roma di Nerone. Per celebrare il centenario dell'evento, il nostro workshop si propone di esplorare la stretta relazione tra cinema e antichità, affidandosi alla competenza di antichisti, archivisti e storici del cinema. Le centinaia di film sull'antichità sopravvissuti coprono periodi, luoghi e generi di rappresentazione diversi. Che cosa li tiene insieme, che cosa li qualifica come gruppo? E perché la produzione di questi film riguarda solo tre paesi, l'Italia, la Francia e

gli Stati Uniti? In che modo l'antichità ha contribuito a elevare lo status del cinema, e che cosa il cinema ha portato in cambio all'antichità? Vi invitiamo a dare il vostro contributo alla discussione.

Why did antiquity appear so often in early cinema? The year 1913 saw the huge success of Quo Vadis?, a film that offered to its audiences an immersive experience of Nero's Rome. To commemorate the event, our workshop will explore the intimate relationship between cinema and antiquity and draw on the expertise of classicists, film archivists and historians of cinema.

The hundreds of 'antiquity' films that survive concern many different periods and places and genres of representation. What binds these films together as a group? And why were such films mainly the product of just three countries: Italy, France and the United States? How did antiquity help to elevate the status of cinema and what did cinema offer antiquity in return? We would be delighted if you would join us in our discussions.

Pantelis Michelakis, University of Bristol; Mariann Lewinsky, Curator for Il Cinema Ritrovato; Maria Wyke, University College London

PROGRAMMA DI CHIUSURA: LA FINE DEL SECOLO LUNGO LAST PROGRAMME: THE ENDING OF THE LONG CENTURY

Lo sappiamo tutti, l'Ottocento non finisce il 31 dicembre 1899, ma con la Prima guerra mondiale che distrusse imperi, devastò l'Europa, e preparò la Seconda guerra. Un sipario grigio scende nel 1914 sulla Belle Époque, che diventerà un mito. La guerra cambierà il corso della storia del cinema, rovinerà le industrie cinematografiche italiana e francese. Ma i segni del cambiamento sono lì già da prima. Nel 1913 Georges Méliès, l'ultimo rappresentante dello spettacolo *fantastique-féerique* dell'Ottocento, lascia il cinema che lo ha lasciato.

It's commonly understood that the 19th century did not come to an end on December 31, 1899, but rather with World War I, bringing the destruction of empires, devastating Europe and setting the stage for World War II. A dreary curtain fell in 1914 over the Belle Époque, soon but a legend. The war would also change the course of film history, ravaging French and Italian film industries. Hints of these

changes, however, began earlier. In 1913 Georges Méliès, last hero of the nineteenth century féerique-fantastique show, left the cinema that had already left him.

LA VIE COSMOPOLITE AU CAIRE

Francia, 1913

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 50 m. D.: 3' a 18 f/s. Col. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: BFI National Archive

**LA REGINA DI MAKALOLOS
LE AVVENTURE STRAORDINARISSE
DI SATURNINO FARANDOLA** Episodio 3
Italia, 1913 Regia: Marcel Fabre

■ Sog.: dal romanzo di Albert Robida. Scen.: Guido Volante. Int.: Marcel Fabre (Saturnino Farandola), Nilde Baracchi (Mysora). Prod.: Ambrosio ■ 35mm. L.: 400 m. D.: 20' a 18

f/s. Col. Didascalie italiane / *Italian intertitles*
■ Da: Fondazione Cineteca Italiana

MIT DER KAMERA IM EWIGEN EIS - TEIL I

Germania, 1913

F.: Sepp Allgeier. Prod.: Express ■ 35mm. L.: 220 m (incompleto). D.: 12' a 18 f/s. Col. Didascalie tedesche / *German intertitles*
■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

LE CHEVALIER DES NEIGES

Francia, 1913 Regia: Georges Méliès

■ Int.: Georges Méliès (il diavolo) ■ 35mm. L.: 383 m. D.: 19' a 18 f/s. Col. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: National Film Center - The National Museum of Modern Art, Tokyo (Komiya Collection)

1903-1913: DIECI ANNI DI *CENTO ANNI FA* IN TRE PROGRAMMI 1903-1913: TEN YEARS OF A HUNDRED YEARS AGO IN THREE PROGRAMMES

[SANTA LUCIA]

Italia, 1910
35mm. L.: 97 m. D.: 5'. Imbibito e virato

STELLA MARINA

Italia, 1912
35mm. L.: 259 m. D.: 14'. Imbibito

LES HÔTES DE LA MER SIXIÈME SÉRIE: LES MÉDUSES

Francia, 1912
35mm. L.: 53 m. D.: 3'. Bn

NICK WINTER ET L'AFFAIRE DU CÉLÉBRIC HÔTEL

Francia, 1911 Regia: Gérard Bourgeois
35mm. L.: 147 m. D.: 8'. Bn

LES FLORAISONS

Francia, 1912
35mm. L.: 104 m. D.: 5'. Pochoir

L'ARLÉSIENNE

Francia, 1908
35mm. L.: 302 m. D.: 16'

COIFFURES ET TYPES DE HOLLANDE

Francia, 1910
35mm. L.: 77 m. D.: 4'. Pochoir

LA FÉE AUX FLEURS

Francia, 1905 Regia: Gaston Velle
35mm. L.: 25 m. D.: 1'. Pochoir

LA PUCE

Francia, 1907
35mm. L.: 18 m. D.: 1'

LA PEINE DU TALION

Francia, 1906 Regia: Gaston Velle
35mm. L.: 91 m. D.: 5'. Bn. Colorazione a mano e pochoir

TRAVERSÉE DES ALPES FRANÇAISES EN AUTOMOBILE

Francia, 1911
35mm. L.: 90 m. D.: 5'. Bn. Imbibito e virato

SANG ESPAGNOL

Francia, 1908
35mm. L.: 70 m. D.: 4'. Bn

NUBIA, WADI HALFA AND THE SECOND CATARACT

GB, 1911
35mm. L.: 117 m. D.: 6'. Kinemacolor

IL DUELLO DEI PAUROSÌ

Italia, 1908
35mm. L.: 90 m. D.: 5'. Bn

UNE BONNE HISTOIRE

Francia, 1903
35mm. L.: 14 m. D.: 1'. Bn

LE TANGO

Francia, 1905 Regia: Alice Guy
35mm. L.: 53 m. D.: 3'. Bn. Pochoir

I PIZZI DI VENEZIA

Italia, 1912
35mm. L.: 59 m. D.: 3'. Bn

IL BIGLIETTO DA MILLE

Italia, 1912
35mm. L.: 285 m. D.: 16'. Bn. Imbibito

BUONA SERA SIGNORINA BONELLI!

Italia, 1906
35mm. L.: 16 m. D.: 1'. Bn

SORTIE DES EMPLOYÉS DE L'USINE PATHÉ À CHATOU

Francia, 1904
35mm. L.: 32 m. D.: 2'. Bn. Imbibito

MARIE-ANTOINETTE

Francia, 1903
35mm. L.: 151 m. D.: 8'. Bn. Colorato a mano

VALSE DES APACHES EXECUTÉE PAR LES DAHLIAS

Francia, 1904
35mm. L.: 38 m. D.: 2'. Bn

LA CONFESSION

Francia, 1905
35mm. L.: 31 m. D.: 2'. Bn

LA RUCHE MERVEILLEUSE

Francia, 1905 Regia: Gaston Velle
35mm. L.: 70 m. D.: 4'. Bn. Colorato a mano e imbibito

EXCURSION AUX CHUTES DU NIAGARA

Francia, 1906 Regia: Léo Lefebvre
35mm. L.: 61 m. D.: 3'. Bn. Pochoir

PARIS ÉLÉGANT: LE BOIS DE BOULOGNE

Francia, 1907
35mm. L.: 48 m. D.: 2'. Bn

LA FEMME JALOUSE

Francia, 1907
35mm. L.: 55 m. D.: 3'. Bn

L'INSAISSISSABLE PICKPOCKET

Francia, 1908 Regia: Segundo de Chomón
35mm. L.: 78 m. D.: 4'. Bn

LE THÉ: CULTURE, RÉCOLTE, PRÉPARATION INDUSTRIELLE

Francia, 1909
35mm. L.: 120 m. D.: 5'. Bn. Imbibito e pochoir

LE SORELLE BARTELS

Italia, 1910
35mm. L.: 74 m. D.: 4'. Bn

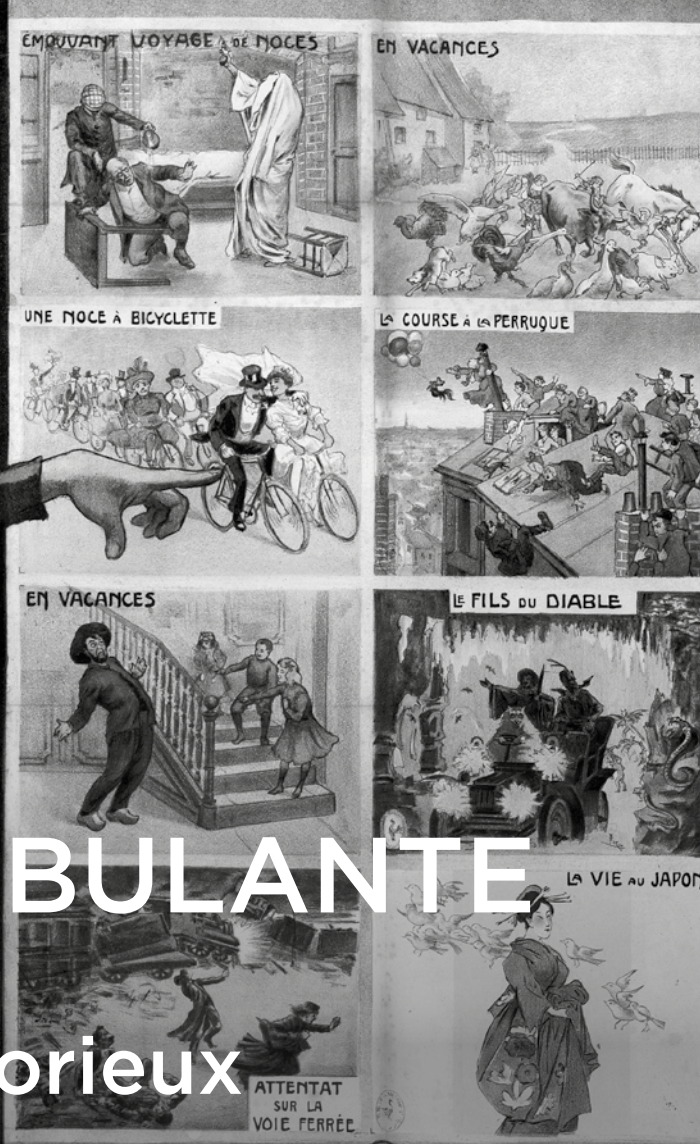
LA RIBALTA

Italia, 1912 Regia: Mario Caserini
35mm. L.: 81 m (frammento). D.: 4'. Bn. Imbibito

TONTOLINI È TRISTE

Italia, 1911
35mm. L.: 135 m. D.: 7'. Bn

Tutti i film provengono da Fondazione Cineteca di Bologna / All the films are from Fondazione Cineteca di Bologna



IL CINEMA AMBULANTE RITROVATO

Tesori dal Fondo Morieux

*Itinerant Cinema Ritrovato
Treasures from Théâtre Morieux Collection*

Mostra e programma a cura di / Exhibition and programme curated by Mariann Lewinsky



Una mostra in Sala Borsa

18 giugno - 31 agosto
An Exhibition in Sala Borsa
June 18th - August 31st

La mostra *Il Cinema Ritrovato ambulante. Tesori dal fondo Morieux* presenta splendidi manifesti e fotografie provenienti dalle collezioni della Fondation Jérôme Seydoux-Pathé e del Musée Gaumont, ed elementi originali, mai esposti prima, di una facciata del Théâtre Morieux, ora conservati insieme ai diorama e a migliaia di marionette meccaniche nel Musée des Arts Forains di Jean-Paul Favand a Parigi. Ringraziamo l'Assessorato alla Cultura del Comune di Bologna, Manuela Padoan, Sophie Seydoux, Stéphanie Salmon, Corine Faugeron, Agnès Bertola, Jean-Paul Favand, Dominique Hebert e Béatrice Lassus che con il loro generoso aiuto hanno reso possibile questa mostra.

The exhibition Itinerant Cinema Ritrovato. Treasures from Théâtre Morieux Collection shows magnificent posters and photographs from the collections of Fondation Jérôme Seydoux-Pathé and Musée Gaumont, as well as original components, never shown before, of a facade of the Théâtre Morieux, now property, together with dioramas and thousands of mechanical puppets, of Jean-Paul Favand's Musée des Arts Forains in Paris. We want to thank Assessorato alla Cultura di Bologna, Manuela Padoan, Sophie Seydoux, Stéphanie Salmon, Corine Faugeron, Agnès Bertola, Jean-Paul Favand, Dominique Hebert and Béatrice Lassus, whose generous help made this exhibition possible.

Il Morieux ritrovato

Finding Morieux

Ci sono sogni che i conservatori non osano fare: uno di essi è la scoperta in un unico luogo di un centinaio di film prodotti tra il 1902 e il 1909 (molti dei quali copie uniche), di proiettori nelle scatole di legno originali e di un centinaio di manifesti risalenti agli anni 1903-1908, i colori che sembrano ancora freschi di tipografia. Per quanto possa sembrare impossibile, quel sogno si è realizzato.

Tutto è cominciato nel 2006 con una semplice mail di una persona che diceva di possedere materiale cinematografico della Gaumont e della Pathé. Si trovava in Belgio, e aveva avuto l'incarico di ripulire un magazzino. Aveva così scoperto, sotto quindici centimetri di polvere, manifesti, film, proiettori, set e marionette che erano rimasti pazientemente in attesa per cent'anni. Consultando archivi e programmi, abbiamo scoperto che era tutto materiale usato per gli spettacoli del Théâtre forain Morieux, e che costituiva solo una piccola parte del tesoro.

Manuela Padoan

There are dreams that the conservators do not dare to dream, such as finding in a single source a hundred or so films dating from 1902 to 1909, many of them unique prints, together with projectors in their original wooden boxes and hundreds of original posters from 1903 to 1908, the colours looking fresh from the printers. Impossible as it may seem, that dream has become a reality.

It all started in 2006 with a simple email from a person who said he was in possession of Gaumont and Pathé cinematograph materials. He was in Belgium and had been charged with clearing a warehouse. It was during the clearance operation that he had discovered – beneath fifteen centimetres of dust – posters, films, projectors, as well as sets and puppets, which had been patiently waiting for 100 years. By consulting various archives and programmes, we discovered that these were some of the materials for shows at the Itinerant Théâtre Morieux, and that this was only a small part of the treasure.

Manuela Padoan

Morieux e Pathé

Morieux and Pathé

La Collezione Morieux prende il nome da un sofisticato teatro meccanico ambulante, attivo in Francia e in Belgio nel XIX secolo, nel quale comparivano marionette che prendevano vita sullo sfondo di panorami mobili. Nel 1888 o 1889 Morieux vendette l'attività al pittore belga Léon Van de Voorde, che stracciò la concorrenza presentando programmi di tre ore, sem-

pre più perfetti, che terminavano con uno spettacolo di lanterna magica, nel 1906 sostituita dalle immagini in movimento. Da quel momento i manifesti Morieux annunciarono un Cinématographe Géant con il nome fantasioso di Impériator Bio. Van de Voorde usava un Chrono ABR, il proiettore Pathé più diffuso. Apprendiamo dell'acquisto dalla corrispondenza con gli uffici belgi e francesi della Pathé: il proiettore fu ordinato nel maggio del 1906, fu consegnato in giugno, inizialmente ebbe problemi tecnici. Ma per la Fiera di Liegi, a ottobre, era tutto pronto. Alla Fiera era presente anche l'"Imperial Bio – Grand Cinématographe" di Willem F. Krüger, che dal 1903 proiettava film Pathé in Belgio.

È possibile che Van de Voorde avesse acquistato uno dei suoi due baracconi proprio da Krüger: l'ipotesi si basa su documenti della collezione. Il baraccone era opera di Alexandre Devos, di Gent: aveva uno schermo di 100m², era lungo 35 metri e poteva accogliere 600 persone.

Van de Voorde divenne un buon cliente della Pathé (comprò anche film Gaumont, ma in numero inferiore). Dei suoi 100 film Pathé, 88 furono distribuiti tra il maggio del 1906 e l'agosto del 1907. Nel febbraio del 1908 fu fondata la Belge-Cinéma, concessionaria per la distribuzione in Belgio dei film Pathé. Questo probabilmente rese più difficile per Van de Voorde assicurarsi i film della società. Nel 1908 e nel 1909 continuò ad acquistare titoli Pathé, tra i quali *L'Assommoir*. Ma si mise anche in affari con Ambrosio, e verso il 1916 cominciò a rifornirsi presso le compagnie di distribuzione Bruxelles Film Location, Jos Van Damme e Océanic Films. Diversificò inoltre l'offerta con uno spettacolo dal vivo ispirato alla Passione di Cristo e rimase fedele fino alla fine degli anni Venti alla tradizione del teatro animato Morieux.

Stéphanie Salmon

The Morieux Collection takes its name from a famous fairground show, a sophisticated mechanical theatre active in France and Belgium in the 19th century. It featured metal marionettes brought to life before moving panoramas. In 1888 or 1889, Morieux sold his business to the Belgian painter Léon Van de Voorde, who outdid rivals by presenting three-hour spectacles of ever greater perfection,

ending with a magic lantern show. This was replaced in 1906 by moving images. From now on the Morieux posters would announce a Cinématographe Géant with the fancy name Impériator Bio. Van de Voorde used a Chrono ABR, Pathé's most popular projector. We learn of the vagaries of its acquisition from the correspondence with Pathé's French and Belgian offices: the projector was ordered in May 1906 and delivered in June, initially suffering technical problems. But for the Liège Fair in October everything was ready. Also at the Liège Fair was Willem F. Krüger's "Imperial Bio – Grand Cinématographe" which had been showing Pathé films in Belgium since 1903.

It is possible that Van de Voorde acquired one of his two booths from Krüger, a hypothesis based on documents in the collection. This booth was constructed by Alexandre Devos, from Gent. According to the advertisements, it had a 100 m² screen, was 35 metres long and could accommodate an audience of 600.

Van de Voorde became a good customer of Pathé (buying Gaumont films too, but rather fewer). Of his 100 Pathé films, 88 were released between May 1906 and August 1907. It seems it became difficult for Van de Voorde to acquire prints after the creation, in February 1908, of Belge-Cinéma as Pathé's franchise-holder for the distribution of their films in Belgium. He still bought some Pathé films in 1908 and 1909, among them L'Assommoir. But he also established a business relationship with Ambrosio and around 1916 started renting prints from the distribution companies Bruxelles Film Location, Jos Van Damme and Océanic Films. He also diversified into a live performance based on the Passion of Christ and remained faithful until the end of the 1920s to the tradition of the Morieux animated theatre.

Stéphanie Salmon

La storia del cinema è una storia di luce *History of Cinema Is a History of Light*

Un tempo Il Cinema Ritrovato era un festival che proponeva film del passato in

copie restaurate su pellicola 35mm: lo stesso materiale che veniva allora proiettato nei cinema. Oggi il festival presenta (non solo, ma anche) versioni digitali in DCP, ancora una volta come avviene nelle sale. Con il processo di digitalizzazione in atto, tuttavia, Il Cinema Ritrovato ha chiare responsabilità: per gli spettatori è sempre più importante conoscere i materiali e le tecnologie del passato. Come le diverse emulsioni. O come la lanterna a carboni usata nei proiettori prima dell'introduzione delle lampade allo xeno, nel 1956.

Gli aspetti tecnici delle nostre due proiezioni speciali con lanterna a carboni sono stati curati da Stefano Bogner della Cineservice. Ma non è solo questo tipo di proiezione a permetterci di ritrovare il *cinéma perdu*: tutti i film in programmazione costituiscono importanti riscoperte. Essi provengono da un ritrovamento straordinario: il leggendario Grand Théâtre Mécanique, Pittoresque et Maritime Morieux de Paris gestito dal 1885 al 1930 dalla famiglia belga Van de Voorde.

Il Cinema Ritrovato was once a festival at which audiences were introduced to films of the past in restorations on 35mm safety film – the same material as was then seen in ordinary cinemas. Today the festival shows (not only, but also) digital DCP versions, again just as in every cinema. In the digitised present, Il Cinema Ritrovato has clear responsibilities: it is becoming ever more important for audiences to encounter the materials and technologies of cinema's past. The different emulsions, for example. The carbon arc light, for example, used in projectors before the introduction of xenon lamps in 1956.

*The technical aspects of our two special screenings with carbon arc light have been organised by Stefano Bogner of Cineservice. But not only the projection is fulfilling the promise of rediscovering a *cinéma perdu*: all the films in these programmes are rediscoveries. They are from the find of the century, holdings of the Belgian Van de Voorde family which ran the legendary Grand Théâtre Mécanique, Pittoresque et Maritime Morieux de Paris from around 1885 to 1930.*

I film. Pathé 1906-1907 *The Films. Pathé 1906-1907*

Un miracolo: nel marzo del 2009 sul sito internet degli archivi Gaumont-Pathé sono apparse splendide copie di vari film perduti di Capellani. (Ho chiesto a Manuela Padoan da dove provenissero. Dal Belgio, mi ha risposto, da un teatro ambulante...). Le *scènes dramatiques* di Capellani datate 1906 sono film straordinari. Potendo vedere altri film della collezione Morieux, ci siamo resi conto però che quei film non erano eccezioni, ma tipiche produzioni degli anni migliori della Pathé. La maggior parte dei 92 film Pathé, 67 dei quali risalenti al 1906-1907, sono brevi film bellissimi. (Sono presenti anche alcuni film più lunghi, come la grande *Epopée napoléonienne* del 1903, che contiamo di presentare il prossimo anno).

Questi due programmi sono un esempio delle emozionanti visioni rese possibili dalla collezione Morieux. Ci mostrano la bellezza di *scènes dramatiques* anonime del 1906, le ricche combinazioni di colori sperimentate nel 1907, il fuoco e l'acqua, la morte sullo schermo, i bambini e gli artisti del varietà. Autentiche scoperte, film pieni di meraviglie.

It's a miracle! In March 2009 beautiful prints of several lost Capellani films appeared on the Gaumont-Pathé Archives website. (I asked Manuela Padoan where they came from. From Belgium, she said, from a fairground show...). Capellani's scènes dramatiques of 1906 these were great short films.

*But viewing more films from the Morieux collection, we realise that these were not exceptional – simply the norm, typical productions of the best years of Pathé. Of the 92 Pathé films, 67 of them from the years 1906-1907, most were great short films. (There are some long ones too, such as the grand 1903 *Epopée napoléonienne*, which we hope to show next year).*

These two programmes should give an indication of the insights the Morieux collection can provide. They are about the beauty of anonymous scènes dramatiques of 1906, about colour combinations in 1907, about fire and water, about death on screen, about children and music hall artists. Films full of wonders and discoveries.

PROGRAMMA 1: DAL FONDO MORIEUX. LA RIVELAZIONE DEL 1906 PROGRAMME 1: FROM THE MORIEUX COLLECTION. 1906 REVEALED

Un programma con due importanti *scènes dramatiques* del 1906 in bianco e nero e *féeries* colorate al pochoir. Con l'eccezione di Segundo de Chomón, non si conoscono i nomi dei registi. Tutte le copie sono in 35mm e provengono da Pathé / Gaumont Pathé Archives.

A programme with two important scènes dramatiques of 1906 in black and white and stencil-colored féeries. With the exception of Segundo de Chomón, the directors are not known. All prints are 35mm from Pathé / Gaumont Pathé Archives.

CAMBRIOLEURS MODERNES

Francia, 1904

■ Int: Les Omers. Prod.: Pathé ■ L.: 108 m. D.: 6' a 16 f/s. Bn

L'OBSESSION DE L'OR

Francia, 1906

Regia Segundo de Chomón

■ Prod.: Pathé ■ L.: 126 m. D.: 7' a 16 f/s. Bn/Pochoir

LA JETEUSE DE SORTS

Francia, 1906

■ Prod.: Pathé ■ L.: 142 m. D.: 8' a 16 f/s. Bn

AUX BAINS DE MER

Francia, 1906

■ Prod.: Pathé ■ L.: 154 m. D.: 8' a 16 f/s. Col

LA DÉSESPERÉE

Francia, 1906

■ Prod.: Pathé ■ L.: 184 m. D.: 10' a 16 f/s. Bn

LA FÉE PRINTEMPS

Francia, 1906

■ Prod.: Pathé ■ L.: 80 m. D.: 4' a 16 f/s. Col. Pochoir

PROGRAMMA 2: PERCHÉ QUESTI FILM SONO COSÌ BELLI? PROGRAMME 2: WHY ARE THESE FILMS SO BEAUTIFUL?

Due *scènes dramatiques* del 1907 con raffinate imbibizioni e *scènes comiques* in bianco e nero o virate. Tutte le copie sono in 35mm e provengono da Pathé / Gaumont Pathé Archives.

Two scènes dramatiques from 1907 with complex tinting and scènes comiques in black and white or monochrome toning. All prints are 35mm from Pathé / Gaumont Pathé Archives.

PANORAMA DE CONSTANTINE

Francia, 1903

■ Prod.: Pathé ■ L.: 31 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn

DOUANIER SÉDUIT

Francia, 1907

■ Prod.: Pathé ■ L.: 65 m. D.: 4' a 16 f/s. Col.

LES VOLEURS INCENDIAIRES

Francia, 1907

■ Prod.: Pathé ■ L.: 186 m. D.: 10' a 16 f/s. Col. Virato / Toned

TROIS SOUS DE POIREAUX

Francia, 1907 Regia: Georges Hatot

■ Prod.: Pathé ■ L.: 95 m. D.: 5' a 16 f/s. Bn

LE BAGNE DES GOSSES

Francia, 1907

■ Prod.: Pathé ■ L.: 212 m. D.: 12' a 16 f/s. Col. Imbibito / Tinted

LA VENGEANCE DU CLERC DU NOTAIRE

Francia, 1906

■ Prod.: Pathé ■ L.: 53 m. D.: 3' a 16 f/s. Bn

LES ROSES MAGIQUES

Francia, 1906

Regia: Segundo de Chomón

■ Prod.: Pathé ■ L.: 60 m. D.: 3' a 16 f/s. Col. Pochoir

A black and white photograph showing four people standing on a rocky, layered landscape. The people are silhouetted against a bright, cloudy sky. From left to right, there are three men in dark suits and one woman in a light-colored, long coat. They are looking out over the horizon. The foreground and middle ground consist of large, rounded rocks with distinct horizontal layering or strata.

LA GUERRA È VICINA: 1938-1939

War Is Near: 1938-1939

Programma a cura di / Programme curated by
Peter von Bagh

Se in seguito alla distruzione del nostro pianeta un alieno dovesse visitare un archivio cinematografico e vedere i film realizzati nel 1938-39, avrebbe un'idea abbastanza precisa della follia che a breve sarebbe seguita. Abbiamo scelto di non mostrare i film più chiaramente anticipatori dell'imminente conflitto (che pure esistono), ma di privilegiare pellicole che evocano paure e fragili speranze, giochi d'ombre, dialoghi inconcludenti: tutti elementi prodigiosamente espressi dai più grandi film dell'epoca, come *La Règle du jeu* di Renoir. Non a caso avevamo scelto come titolo provvisorio della rassegna *Les Années Règle du jeu*. Il nostro viaggio in quell'epoca tormentata comprende *Menaces* (Edmond T. Gréville), *Bílá nemoc* (Hugo Haas), *Sans lendemain* (Max Ophüls), *Ošibka inženera Kočina* (Aleksandr Mačeret), *Three Comrades* (Frank Borzage) e *Pour le mérite* (Karl Ritter). Ad essi si aggiungono straordinari cortometraggi come quelli di Humphrey Jennings.

Cosa ci rivela *Ošibka inženera Kočina*, forse il meno noto di questi film? Siamo in Unione Sovietica nel 1939, in pieno clima di spionaggio, sabotaggio, delazione. Quello che ci viene mostrato sullo schermo non è certamente la 'verità' ma qualcosa che va oltre e che solo il cinema sa comunicare: la paranoia e il dubbio che contrassegnarono gli anni tra il 1936-37 (i processi di Mosca) e il 1941 (la guerra), in bilico tra la vita e la morte. Vedremo cose simili in altri film di altri Paesi, tutti alle prese con lo stesso mondo e con la stessa concreta minaccia, anche se con esiti e destini diversi. Certi film sembrano offrire una testimonianza relativamente diretta, pur essendo più complessi ed eloquenti dei comunicati diplomatici e dei documenti ufficiali. Altri, ambientati in tempo di pace, registrano una quotidianità fragile e priva di grandi eventi che si apre a rivelazioni sorprendenti. I film di finzione sono spesso più concreti dei documentari: insieme, essi offrono una testimonianza straordinaria del nazismo e del comunismo, della democrazia e della neutralità, delle grandi e feroci nazioni e dei piccoli Paesi, aggiungendo un tassello importante alla nostra comprensione di uno dei momenti più drammatici del secolo passato.

Peter von Bagh

*If an alien would visit our globe after the humans had destroyed each other and enter a film archive, the films from 1938-39 would give him a glimpse of the madness to come. We aren't showing the most direct anticipations (which do exist), preferring images of fear and frail hope, random shadows that catch us by surprise, bits of dialogue that do not meet – everything that the greatest film of the period, Renoir's *La Règle du jeu*, did so miraculously. Accordingly, the working title for the series has been *Les Années Règle du jeu*.*

*Our round-trip to these troubled times will include *Menaces* (Edmond T. Gréville), *Bílá nemoc* (Hugo Haas), *Sans lendemain* (Max Ophüls), *Ošibka inženera Kočina* (Aleksandr Mačeret), *Three Comrades* (Frank Borzage), *Pour le mérite* (Karl Ritter). Plus some great shorts, for instance, by Humphrey Jennings.*

*What is revealed in probably least known of these, *Ošibka inženera Kočina*? It's the Soviet Union in 1939, the atmosphere of spying, sabotage, informing. On the screen: certainly not the 'truth' but more than that, in a way that only cinema can convey, planting touches of paranoia, doubt and the strangest life of all, existence between 1936-37 (the Moscow trials) and 1941 (war), and between life and death. We'll see the same with other films as well. It's a concerto in which several countries participate, all of them in different situations but facing the same world and the same concrete threat. Their destinies would vary. Sometimes a film seems to offer relatively straight-forward testimony, yet it is more telling and varied in perspective than diplomatic communiqués and documents. Other films are oddly present in the time of peace they show, but preview the war to come, with nothing much happening in the fragile daily life, opening onto amazing revelations. Fiction is often more concrete than documentary; taken together, their testimony is something no other form of expression can catch about Nazism and communism, democracy and neutrality, the big wolves of the world map and the small countries, and thus a missing link in our understanding of one of the most burning single moments of the last century.*

Peter von Bagh

BÍLÁ NEMOC

Cecoslovacchia, 1937

Regia: Hugo Haas

■ T. it.: *La peste bianca*. T. int.: *Skeleton on Horseback*. Sog.: dal dramma omonimo di Karel Čapek. Scen.: Hugo Haas. F.: Otto Heller. M.: Antonín Zelenka, Fannie Hurst. Scgf.: Štěpán Kopecký. Mus.: Jan Branberger. Int.: Hugo Haas (il dottor Galén), Bedřich Karen (il professor Sigelius), Zdeněk Štěpánek (il maresciallo), Václav Vydra (il barone Krog), Frantisek Smolík (il cittadino), Helena Frydlova (la moglie del cittadino), Ladislav Bohac (il figlio di Krog), Karla Olicová (la figlia del maresciallo), Jaroslav Prucha (il dottor Martin). Prod.: Hugo Haas per Moldavia Film. Pri. pro.: 21 dicembre 1937 ■ 35mm. D.: 108'. Bn. Versione ceca con sottotitoli inglesi / *Czech version with English subtitles* ■ Da: Národní filmový archiv

Tratto dal contemporaneo dramma di Karel Čapek, *La peste bianca* diretto dall'attore Hugo Haas, è un film emblematico d'un momento e d'una tensione ideale, dove, in un immaginario paese dominato da un dittatore assetato di guerre, si diffonde una misteriosa 'lebbra bianca'.

Solo uno studioso sarebbe in grado di fornire il rimedio per combattere l'epidemia, ma, di profondi principi pacifisti, egli pone al dittatore una condizione: che rinunci alla guerra. Il popolo, anziché aiutarlo in questa richiesta di pace, si rivolta contro il saggio, lo uccide e ne deturpa il cadavere.

Quello di Haas era un film "le cui intenzioni oltrepassavano singolarmente i limiti d'uno spettacolo cinematografico... Opera coraggiosa, i cui meriti non sarebbero stati abbastanza sottolineati quando comparve sugli schermi" (René Jeanne, Charles Ford, *Histoire encyclopédique du cinéma*, S.E.D.E., Parigi 1953). Le sue conclusioni sconsolte riflettevano lo stato d'animo sconsolato di Čapek, che la sera di Natale del 1938, mentre il suo paese viveva gli ultimi mesi di indipendenza, moriva di crepacuore. Se la rappresentazione di *La peste bianca* sulle scene del Teatro Nazionale aveva suscitato attacchi della stampa berlinese, il film di Haas provocò addirittura un intervento diplomatico germanico presso il governo di Praga perché la censura vietasse l'opera.

Ernesto G. Laura, *Storia del cinema cecoslovacco*, in *Il film cecoslovacco*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1960

Based on the contemporary drama by Karel Čapek, and directed by the actor Hugo Haas, this film represents that time and its ideals, set in an imaginary country ruled by a war hungry dictator where a mysterious 'white leprosy' spreads. Only a scientist is able to create a cure to combat the epidemic, but he has strongly pacifist principles and he gives the dictator a condition: stop the war. Rather than helping him in his quest for peace, the people turn against the wise man; they kill him and disfigure his corpse.

Haas's film was one "whose intentions went beyond each boundary of the cinematographic spectacle... A courageous work which would not have been fully appreciated when it first appeared on screen" (René Jeanne, Charles Ford, Histoire encyclopédique du cinéma, S.E.D.E., Paris 1953). His disconsolate conclusions reflected the downhearted mood of Čapek, who on the evening of Christmas Day 1938, while his country was in its last months of independence, died of a broken heart. The stage production of Skeleton on Horseback at the National Theatre had provoked attacks from the Berlin press, but Haas's film gave rise to a German diplomatic intervention in the government in Prague, which resulted in the film being banned.

Ernesto G. Laura, Storia del cinema cecoslovacco, in Il film cecoslovacco, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1960

POUR LE MÉRITE

Germania, 1938 Regia: Karl Ritter

■ T. it.: *La squadriglia degli eroi*. Scen.: Fred Hildenbrand, Karl Ritter. F.: Günther Anders, Heinz von Jaworsky. M.: Gottfried Ritter. Scgf.: Walter Röhrig. Mus.: Herbert Windt. Su.: Werner Pohl. Int.: Paul Hartmann (capitano Prank), Herbert A.E. Böhme (tenente Gerdes), Albert Hehn (sottotenente Paul Fabian), Paul Otto (maggiore Wissmann), Fritz Kampers (vice ufficiale Fritz Moebius), Josef Dahmen (sergente Josef Zuschlag), Willi Rose (caporale Krause), Carsta Löck (Gerda), Fitti Topp (Isabel). Prod.: Karl Ritter per Universum Film AG (Ufa). Pri. pro.: 22 dicembre 1938 ■ 35mm. D.: 122'. Bn. Versione tedesca / *German version* ■ Da: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung



Bílá nemoc

Se cerchiamo nel biennio 1938-39 gli indizi di ciò che sarebbe successo di lì a poco, ecco un film che non lascia alcun margine di errore: la guerra è certa al cento per cento. Non c'è spazio per negoziati smidollati: il futuro appartiene agli uomini di ferro che compongono la Squadriglia Richthofen (Karl Ritter rende così omaggio al capo dell'aviazione militare tedesca, Hermann Göring). Il film narra degli uomini che grazie alle loro imprese furono insigniti dell'ordine 'Pour le Mérite' ('al merito'). Il tema è il riarmo: il film si riferisce agli anni 1918-1933 (o 1935, quando la Luftwaffe era stata ricostituita in tutta la sua nefasta potenza), periodo durante il quale il riarmo era illegale. (È dunque un film sulla disonestà, oppure, dal punto di vista del regista, sull'onestà nel senso più profondo: "I posteri ci ricorderanno non per la grandezza della nostra vittoria ma per l'entità del nostro sacrificio!").

Pour le mérite è un vero film di prestigio, con il suo cast di centodieci attori guidato da Paul Hartmann e con la partecipazione di un giovane Wolfgang Staudte, futuro regista impegnato della Germania Est. Karl Ritter, che diresse complessivamente otto film sull'aviazione (il più incredibile dei quali, *Stukas*, doveva ancora arrivare), era ben attrezzato per le sequenze di volo (benché il film non assomigli agli altri di quel genere, siano essi di Wellman, Hawks, Fleming o, su un altro piano, del sovietico Julij Rajzman). Ma la principale virtù di Ritter era probabilmente la sua convinzione. Se possiamo definire 'amici' le persone vicine a Hitler, Ritter era uno di loro; la sua eccezionale familiarità con il Führer era tangibile. La prima infornata di film nazisti (ci riferiamo qui a titoli ancora spuri come *Hitlerjunge Quex* e *Hans Westmar*) non aveva entusiasmato i gerarchi, che esultarono molto di più per la sintesi 'artistica' perseguita da Ritter: 'cultura' più che forza bruta, comprensione del 'vero tedesco' e un insieme equilibrato di fede, idealismo e odio (nei confronti dei mali identificati con la democrazia di Weimar, gli ebrei, il comunismo, ecc.). I suoi film descrivevano una vita militarizzata fatta di fredda efficienza (e ai nostri occhi presentano uno sguardo straziante su persone intrappolate in un sistema che schiacciava tutto a scapito degli individui). Come dice il comandante Prank (Hartmann): "Dobbiamo ricostruire

la Germania che rappresenta gli ideali dei soldati morti al fronte. Ne ho fatto il compito della mia vita. E lo affronterò come farebbe un soldato".

Hitler presenziò alla prima e definì *Pour le mérite* "il miglior film mai realizzato sulla storia moderna". Anche i suoi contemporanei furono profondamente colpiti, e sentirono che "lo spirito dei morti era risorto". Presto sarebbe accaduto l'opposto.

Peter von Bagh

If most of our interrogation into 1938-39 is about anticipation, here comes a film that does not leave any margin for error: the war will come with 100% certainty. No spineless negotiations: the future belongs to these iron men. They belong to the Richthofen Squadron (meaning that Karl Ritter's film is also an homage to the then boss of German military aviation, Hermann Göring). The film is about the men whose deeds earned them the distinction 'Pour le Mérite'. It's all about rearmament, and as the film covers the years from 1918-1933 (or 1935 when the Luftwaffe has been recreated in all its ominous power) it's a period when rearmament was supposed to be illegal. (It is thus a film about dishonesty, or perhaps as the filmmaker would see it, about honesty in the deepest sense: "Posterity will remember us not by the greatness of our victory but by the measure of our sacrifice!")

Pour le mérite is a true prestige film, with 102 actors, headed by Paul Hartmann and among them the young Wolfgang Staudte – the future radical director. Karl Ritter, who directed eight aviation films in all (the most incredible of them, Stukas, came later), was well equipped for flight sequences (although the film does not resemble other examples of the genre, whether by Wellman, Hawks, Fleming or, in other realms, Julij Rajzman). Yet Ritter's greatest virtue was probably his conviction. If we can call persons close to Hitler 'friends', Ritter was one of them; an exceptional confidence was palpable. As the leaders had not been too enthusiastic about the first bunch of Nazi films (which were rare in a pure form, but meaning films like Hitlerjunge Quex and Hans Westmar), they were all the more elated about the 'artistic' synthesis Ritter was after: 'culture' more than brute force, an

understanding of 'the real German' as well as a balance of faith, idealism and hatred (against the wretched evils of Weimar democracy, the Jews, communism, etc.). It was all about the militarized life of cold efficiency (and for our eyes, full of harrowing observations of people entrapped in a system that overwhelmed everything at the expense of individuals). In the words of Commandant Prank (Hartmann): "We must restore the Germany that represents the ideals of the soldiers who died at the front. I consider that to be my life's work. And I shall go about it as a soldier would". The Führer himself was at the premiere and declared Pour le mérite to be "the best film about modern history to date". His contemporaries were also deeply impressed and felt that "the spirit of the dead came alive again". Soon it would be the other way around.

Peter von Bagh

THREE COMRADES

USA, 1938 Regia: Frank Borzage

■ T. it.: *Tre camerati*. Sog.: dal romanzo omonimo di Erich Maria Remarque. Scen.: Francis S. Fitzgerald, Edward E. Paramore Jr. F.: Karl Freund, Joseph Ruttenberg. M.: Frank Sullivan. Scgf.: Cedric Gibbons. Mus.: Franz Waxman. Int.: Robert Taylor (Erich Lohkamp), Margaret Sullavan (Patricia Hollmann), Franchot Tone (Otto Koster), Robert Young (Gottfried Lenz), Guy Kibbee (Alfons), Lionel Atwill (Franz Breur), Henry Hull (dottor Heinrich Becker), Monty Woolley (dottor Jaffe). Prod.: Joseph L. Mankiewicz per MGM. Pri. pro.: 2 giugno 1938 ■ 35mm. D.: 98'. Bn. Versione inglese con sottotitoli francesi / English version with French subtitles ■ Da: Cinémathèque Suisse per concessione di Hollywood Classics

Il passaggio [...] dal testo alle immagini – da Remarque a Borzage – ha provocato numerosi slittamenti semantici, di cui uno dei più singolari risulta dalla funzione dello spazio (come illusione legata alla corporalità) in rapporto a quella del tempo (superiore perché più immediatamente legata al mondo sottile e psichico) nella prospettiva di un itinerario spirituale. Tutto in *Three Comrades* tende a obliterare lo



Three Comrades

spazio ben definito come luogo geometrico dell'azione. Già la prima inquadratura relativizza la realtà spaziale con la sua qualità espressionista e stabilisce una sorta di gerarchia cosmica, perché, al di sopra dei baraccamenti militari, nel cielo si staglia in gigantesche lettere di fuoco la data dell'“11 novembre 1918”. Forse siamo in un luogo imprecisato, ma non in un'epoca *qualsiasi*. Gli eventi non si situano in nessun luogo geografico particolare. È presumibile che ci si trovi in Germania perché le uniformi e i nomi sono tedeschi e Erich augura di “bere champagne da Amburgo a Monaco”. Ma l'azione si svolge ‘in città’, ‘al mare’ o ‘in montagna’; la città (troppo provinciale per essere identificata in Berlino o Amburgo) è a duecento chilometri dal mare e a soltanto qualche ora dalle Alpi; la geografia è quindi immaginaria. L'America del Sud rappresenta l'“altrove”, in tutti i sensi del termine. Borzage elimina tutto ciò che è estraneo alle preoccupazioni dei suoi personaggi e, senza alcun imbarazzo, utilizza come sfondi dei paesaggi dipinti, dei trasparenti, degli stucchi da studio immersi in una luce improbabile, in breve, degli artifici che teatralizzano le situazioni (conservando, al tempo stesso, un minimo di verosimiglianza, contrariamente a *Liliom*): il visibile non è altro che una facciata, che diviene sempre meno un

ostacolo fisico. La lontananza spaziale non esiste davvero, non è un caso se le conversazioni telefoniche fra Pat ed Erich avvengono sempre in *split screen*. La dissolvenza incrociata che passa da Pat a destra dell'albero di Natale al sanatorio, a Erich a destra di un albero a casa di Alfons, suggerisce il legame che unisce i protagonisti al di là dei chilometri. All'altro estremo, tutto concorre per evocare la fuga del tempo, poiché si tratta di morti in attesa [...]. “L'estate è così breve” esclama Pat e da grande romantico suo pari, Borzage investe il tempo di una forza ‘mistica’: le stagioni sfilano, il vento soffia sugli alberi, trascina le foglie, l'obiettivo segue un giornale al volo per fissarsi su una data con una precisione letale: “20 ottobre 1920” (l'ingresso in sanatorio).

Hervé Dumont, Frank Borzage – *Un romantique à Hollywood*, Actes Sud-Institut Lumière, Arles-Lyon 2013

The journey [...] from the text to images – from Remarque to Borzage – has caused many semantic shifts, among which one of the most unusual comes from the function of space (as an illusion connected with material existence) in relation to time (superior because it is more immediately connected to the subtle and psychic world) in a perspective

*of a spiritual voyage. Everything in Three Comrades tends to obliterate the space, well-defined as geometrical space of action. Straight away, the first shot captures the spatial reality with its expressionist quality and establishes a sort of cosmic hierarchy, because in the sky above the military barracks the date “11th November 1918” stands out in giant letters of fire. We might be in an undefined place, but it cannot be any time. Events do not take place in a particular geographic location. It is likely that the place is Germany because the uniforms and names are German and Erich hopes to “drink champagne from Hamburg to Munich”. But the action is taking place in a city, at the sea or in the mountains. The city (too provincial to be identified as Berlin or Hamburg) is 200 kilometres from the sea and only a few hours from the Alps; the geography is therefore invented. South America represents the ‘elsewhere’, in all senses of the word. Borzage takes away everything that is outside his characters’ worries and without any embarrassment uses painted landscapes, transparent backgrounds and studio stuccos immersed in unreal light. In short, he uses artifacts that make the situation theatrical, while at the same time maintaining some likelihood, unlike *Liliom*. The visible is nothing more than a facade, which is becoming less and less of a physical obstacle. The spatial distance does not really exist; it is no accident that the Pat and Erich's telephone conversations always take place with a split screen. The dissolve that passes from Pat on the right of the Christmas tree in the sanatorium to Erich on the right of a tree at Alfons's house, suggests a link that unites the main characters, beyond the distance. On the other hand, everything comes together to evoke the passing of time, because they are dead and they are waiting [...]. “The summer is so short” says Pat and being such a romantic, Borzage gives time a mystical strength: the seasons pass, the wind blows in the trees, carrying the leaves away, the camera follows a piece of flying paper, stopping on a deadly accurate date, “20th October 1920” (the entrance to the sanatorium).*

Hervé Dumont, Frank Borzage – *Un romantique à Hollywood*, Actes Sud-Institut Lumière, Arles-Lyon 2013

OŠIBKA INŽENERA KOČINA

URSS, 1939 Regia: Aleksandr Mačeret

[*L'errore dell'ingegner Kočin*] ■ T. int.: *Engineer Kochin's Error*. Scen.: Aleksandr Mačeret, Jurij Oleša. F.: Igor' Gelein. M.: M. Kuzmina. Int.: Mikhail Žarov (Larcev), Ljubov Orlova (Ksenija Lebedeva), Nikolaj Dorochin (Kočin), S. Nikonov, Boris Petker, Faina Ranevskaja. Prod.: Mosfilm ■ 35mm. D.: 111'. Bn. Versione russa con sottotitoli francesi / *Russian version with French subtitles* ■ Da: Cinémathèque Suisse per concessione di Gosfilmofond e Festival di Locarno

A prima vista, *L'errore dell'ingegner Kočin* è un film sul sabotaggio e sulla vigilanza contro il nemico interno: ogni cittadino è vulnerabile, esposto al nemico e quindi una potenziale spia. Maja Turovskaja osserva umoristicamente: "Il film si apre con il volto in primo piano di un vecchio intellettuale che racconta una storia buffa e triste al contempo: sua moglie lo ha lasciato per emigrare a Parigi. È l'unica volta nel film in cui si parla il linguaggio colorito caratteristico di Oleša. [...] All'epoca quel tipo di volto intellettuale era praticamente scomparso dagli schermi, e se appariva di tanto in tanto (Bersenev in *Strogij junoša*) era per incarnare 'il nemico del popolo'. *L'errore dell'ingegner Kočin* non fa eccezione. Chi usa la lingua di Oleša non può che essere una spia" (*Gels et Dégels*, Mazzotta-Centre Pompidou).

Scrittore di successo negli anni Venti, nel 1936 Jurij Oleša aveva visto condannare il film tratto dalla sua sceneggiatura *Strogij junoša*. In quegli anni, l'evoluzione politica si riflette nella sua scrittura. Ripiega verso il lavoro di sceneggiatore, rifugio frequente per gli scrittori dalla carriera minacciata. In questo caso, lavora per la seconda volta con Aleksandr Mačeret, allora poco più che quarantenne. Mačeret ha studiato a Parigi, diretto nell'URSS e a Berlino un collettivo teatrale agit-prop, *The Blue Blouse*, lavorato con Julij Rajzman, Michail Romm, Nikolaj Ochlopkov: una costellazione 'cosmopolita', piuttosto distante dall'arte ufficiale.

Avvincente come un poliziesco occidentale, il film integra dinamiche e ingredienti tipici del genere. Ma il poliziesco difficilmente si adatta al realismo socialista, in



Ošibka inženjera kočina

quanto tende a sottolineare l'ambiguità della realtà. Gli autori fanno uso abbondante dell'ironia, delle incongruenze, del *pastiche*. Il dialogo e la sorpresa che concludono il film incantavano Chris Marker: il poliziotto ha sventato il complotto di una "potenza straniera, come si dice in questi casi". Va a caccia, prende di mira una pernice e abbatte un gufo.

Bernard Eisenschitz

On first viewing, Engineer Kochin's Error is a film about sabotage and about vigilance against the enemy within: every citizen is vulnerable, exposed to the enemy and therefore a potential spy. Maja Turovskaja humourously observed: "The film opens with an old intellectual man's face in the foreground, who is telling a story that is funny and sad at the same time. His wife left him to emigrate to Paris. At the time that kind of intellectual face had practically disappeared from cinemas, and if it appeared from time to time (Bersenev in

Strogij junoša) it belonged to the 'enemy of the people'. Engineer Kochin's Error is no exception. Whoever uses Oleša's language cannot be anything else other than a spy" (*Gels et Dégels*, Mazzotta-Centre Pompidou).

By 1936 Jurij Oleša, a successful writer in the Twenties, had seen the film based on his Strogij junoša script condemned. At that time, political evolution was reflected in his writing. He went back to his work as a screenwriter, a common refuge of writers who have had their careers threatened. In this case, he was working for the second time for Aleksandr Mačeret, who was not much over forty. Mačeret studied in Paris, he directed the agitprop theatrical collective, The Blue Blouse, in the USSR and in Berlin, he worked with Julij Rajzman, Michail Romm and Nikolaj Ochlopkov: a cosmopolitan constellation, quite far from official art.

As engaging as a western detective film, it combines dynamics and ingredients that

are typical to the genre. But it is difficult for detective films to fit to social realism, inasmuch as they tend to highlight the ambiguity of reality. Their directors use a lot of irony, contradiction and pastiche. Chris Marker was impressed by the dialogue and the unexpected film's ending: the policeman thwarted the plot of a "foreign power, as they say in these cases". He went hunting, aimed for a partridge and knocked down an owl.

Bernard Eisenschitz

MENACES

Francia, 1940

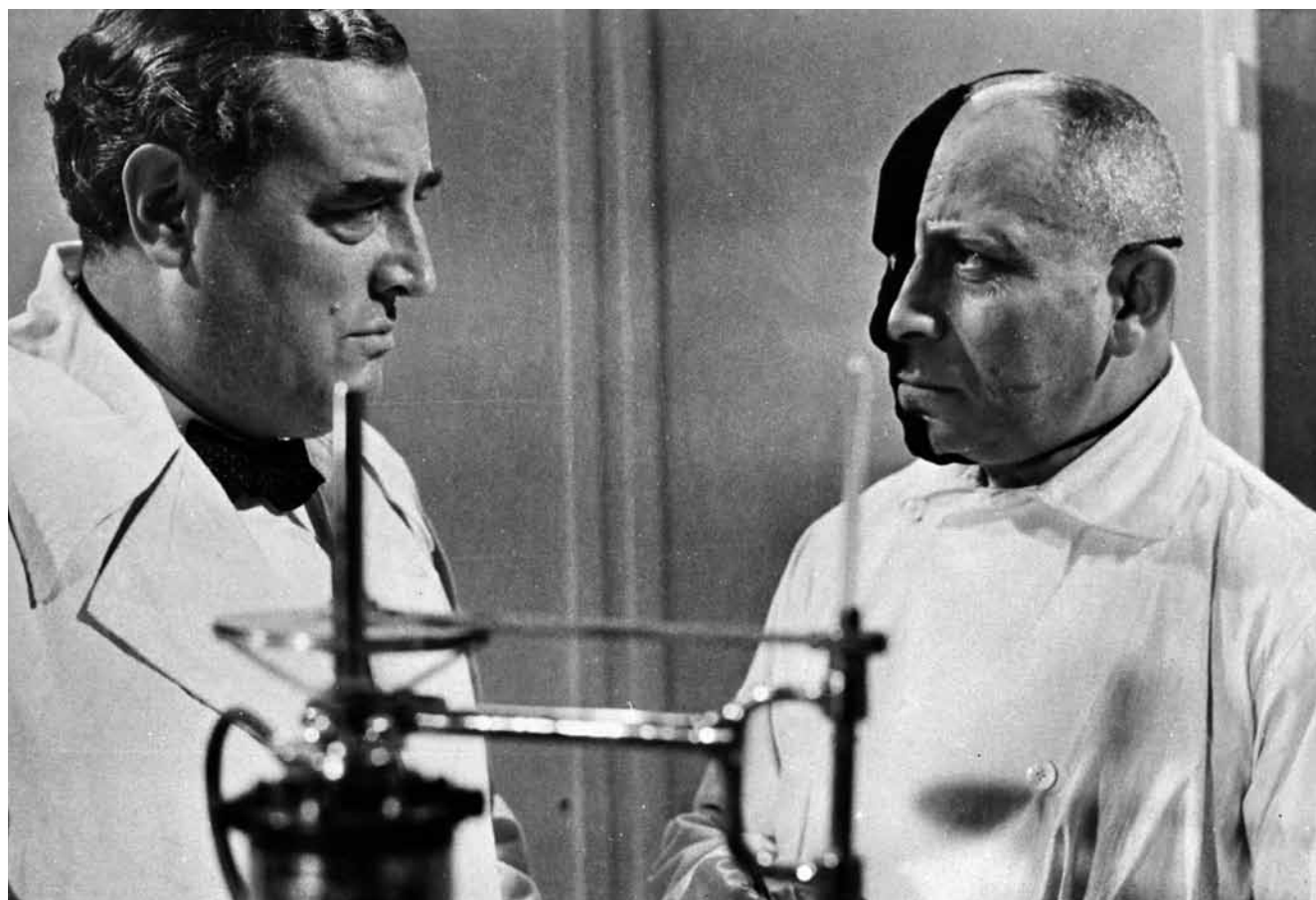
Regia: Edmond T. Gréville

■ Scen.: Edmond T. Gréville, Curt Alexander, Pierre Lestringuez. F.: Otto Heller, Nicolas Hayer, Alain Douarinou.

M.: Tennen. Scgf.: Lucien Jaquelux. Mus.: Guy Lafarge, Maurice Bellecour. Su.: Tony Leenhardt. Int.: Erich von Stroheim (professor Hoffman), Jean Galland (Louis), Mireille Balin (Denise), Henri Bosc (Carbonero), Ginette Leclerc (Ginette), John Loder (Dick Stone), Elisabeth Dorath (Marischka), Maurice Maillot (Mouret). Prod.: Société de Production du Film Cinq Jours d'Angoisse, Union Française de Production Cinématographique ■ DCP L.: 2198 m. D.: 91'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

Film internazionale, con uno sceneggiatore tedesco (che morirà deportato), un operatore ceco, qualche attore inglese, un russo e soprattutto un uomo venuto dal nulla, Erich von Stroheim, al quale Edmond T. Gréville dà il volto mezzo sfigurato di un grande invalido della Prima guer-

ra mondiale, *Menaces* manifesta come poche opere dell'epoca una percezione per così dire barometrica del conflitto imminente. Anche fatta la tara delle esagerazioni del testimone principale, lo stesso talentuoso Gréville, la storia del film è quantomai avventurosa. Le riprese di *Cinq jours d'angoisse* (titolo di lavorazione) iniziano nel gennaio 1939, poco dopo l'accordo di Monaco. Con il pretesto di narrare le vicissitudini dei clienti di un albergo a Place du Panthéon, la sceneggiatura evolve a seconda dell'attualità. "Ogni settimana, un colpo di scena nella situazione internazionale gettava la lavorazione nel panico e nella confusione. Ci furono varie mobilitazioni parziali che mi obbligarono a cambiare tecnici e attori". Poi è la volta dei produttori che, rovinati, scompaiono. Il film viene ripreso dal laboratorio L.T.C. In aprile, un incendio (Gréville sospetterà sempre una matrice criminale e politica)



Menaces

distrugge gran parte del negativo. Le riprese in teatro di posa ripartono in agosto, ma vengono interrotte dalla dichiarazione di guerra. Gréville riesce a strappare altre tre settimane di riprese in cambio di un finale patriottico e guerresco, e il film esce nel dicembre 1939. Secondo il regista, il negativo sarebbe stato in seguito “distrutto dalla Gestapo”. Nel settembre 1945 rimette insieme il film con un nuovo finale. Stroheim e John Loder si trovano all'estero, Ginette Leclerc e Mireille Balin sono in prigione, Jean Galland è sotto interdizione: Gréville usa Maurice Mailliot e delle controfigure. Purtroppo, quest'ultima versione è l'unica rimasta.

Bernard Eisenschitz

An international film with a German screenwriter (who would die in a concentration camp), a Czech camera operator, some British actors, a Russian and in particular a man who came out of nowhere, Erich von Stroheim, to whom Edmond T. Gréville gave the half disfigured face of a wounded war hero from the First World War: Menaces displayed a perception like few other films at the time, that is to say it was a barometer for the imminent conflict. The story of the film is extremely adventurous, even if we take the talented Gréville's exaggerations with a pinch of salt. The filming of Cinq jours d'angoisse (working title) began in January 1939, shortly after the Munich agreement. By talking about the comings and goings of the clients of a hotel in place du Panthéon, the script developed the plot alongside political events. “Every week, a change in the international situation threw the process into panic and confusion. There were various partial mobilisations forcing me to change technicians and actors”. Then it was the turn of the producers who lost their money and went away. The film was taken over by the L.T.C. laboratory. In April, a fire destroyed a large part of the negative copy (Gréville suspected that it had political and criminal origins). Shooting in a film studio was restarted in August, but was interrupted by the declaration of war. Gréville managed to get another three weeks filming in exchange for a patriotic war ending and the film was released in December 1939. According to the director, the negative was later “destroyed by the Gestapo”. In Sep-

tember 1945 the film put back together and given a new ending. Stroheim and John Loder are abroad, Ginette Leclerc and Mireille Balin are in prison, Jean Galland was banned: Gréville used Maurice Mailliot and doubles. Unfortunately, this last version is the only remaining.

Bernard Eisenschitz

SANSLENDEMAIN

Francia, 1940 Regia: Max Ophuls

■ T. it.: *Tutto finisce all'alba*. T. int.: *Without Tomorrow*. Scen.: Hans Wilhelm, Curt Alexander, Max Ophuls. Dial.: André-Paul Antoine. F.: Paul Portier, Eugen Schüfftan. M.: Jean Sacha, Bernard Séjourné. Scgf.: Eugène Lourié, Max Douy. Mus.: Allan Gray. Int.: Edwige Feuillère (Evelyne), Georges Rigaud (Georges), Daniel Lecourtois (Armand), Georges Lannes (Paul Mazuraud), Michel François (Pierre), Paul Azaïs, (Henri), Gabriello (Mario), Pauline Carton (la domestica), Mady Berry, (la portinaia), Jacques Erwin (Hermann), Jane Marken (Madame Béchu). Prod.: Gregor Rabinotich per Ciné-Alliance. Pri. pro.: 22 marzo 1940 ■ 35mm. D.: 82'. Bn. Versione francese / *French version* ■ Da: Gaumont

La fine degli anni Trenta, i primi anni di Max Ophuls. Perché non scegliere allora *De Mayerling à Sarajevo* (il cui bruciante soggetto è in fondo così pertinente, e che per di più fu girato in parte prima e in parte dopo lo scoppio della guerra), o magari *Werther* (film ossessionato dalla questione dei rapporti franco-tedeschi, e realizzato nell'anno-limite 1938, nel periodo dei 'falsi' allarmi prebellici)? La scelta cade su *Sans lendemain* per via della sua fragilità, e perché se vogliamo parlare seriamente di Storia, dobbiamo lasciarvi entrare la verità del migliore melodramma – dunque, insieme al tedesco *Liebelei* e all'italiano *La signora di tutti*, *Sans lendemain* merita di essere ricordato come il capolavoro nel canone ophulsiano degli anni Trenta. Il film si svolge nel mondo della prostituzione (in un modo che, forse, lo avvicina a Mizoguchi più che a qualsiasi altro film di Ophuls), e si concentra sulla storia di Evelyn Morin (Edwige Feuillère); lo sguardo ravvicinato si spalanca su un universo che lo stesso Ophuls descrive così:

“*Sans lendemain* è nato dalle mie impressioni parigine, da sensazioni e da episodi vissuti nel corso di molte notti, in luoghi e tra personaggi la cui sola evocazione sarebbe motivo di scandalo per il buon borghese. Sono sempre stato attirato dal mondo dei protettori e delle ragazze, questo universo nel quale riposano tanti militi ignoti dell'amore... ho spesso sognato di fare un film dedicato a questo tema. Un film la cui sceneggiatura avrebbe dovuto essere quella d'un moderno Maupassant”. Evelyn incontra il suo grande amore di dieci anni prima; non vuole dirgli perché allora se ne andò, né gli rivela il suo presente di schiava sottomessa a un ruffiano. È un intreccio complicato, in cui si respira un'aria di letteratura classica, ed è molto più di questo: la storia d'una menzogna che sprofonda nel vano desiderio di vivere e amare onestamente. Con suprema oggettività Ophuls definisce qui le gabbie della memoria e di un'altra schiavitù, il tempo che passa e ci consuma: “Sei sicura di non potergli dire la verità?”. “Mai. Devo vivere la mia bugia fino alla fine”. Come sempre in Ophuls, ogni cosa è palpabile non solo nel racconto, ma in modo ancor più inciso nella mise-en-scène, sostenuta anche in questo caso dall'uso sapiente, coinvolgente dei flashback. Gli snodi della storia vengono affrontati, le ragioni vengono meditate nel succedersi di diverse angolazioni, diversi punti di vista; un contrappunto musicale di solitudini e un'ironica apparenza di oggettività che si ripresenterà due anni dopo, salutata da ben altro clamore critico, nel *Quarto potere* di Welles. Tutto questo colloca Ophuls tra gli inventori di forme del cinema moderno, eppure non sta qui l'essenziale – basti dire che *Sans lendemain* è un film di intensità tragica e, nelle parole di un recensore coevo, “un film ammirevole, intriso di poesia e di mistero”.

Peter von Bagh

The end of the 1930s and of Max Ophuls' first period: why not De Mayerling à Sarajevo (where the burning subject is so close, and which moreover was shot partly before and partly after the war broke out) or even Werther (a film almost obsessed with the French-German relationship, which was shot near the border during one of the pre-war false alarms)? Sans lendemain is the choice because of its

fragility and because, if we are talking seriously about history, we should bring in the truth of the finest melodramas – a film equal to the German *Liebelein* and the Italian *La signora di tutti*. *Sans lendemain* might be remembered as the masterpiece in Ophüls' canon of the 1930s.

The film is situated in the world of prostitutes (in a way that brings it closer to *Mizoguchi* than perhaps any other Ophüls film) and concentrates on one Evelyne Morin (Edwige Feuillère) brought into close-up in a story which Ophüls himself characterizes best: "*Sans lendemain* was born of my impressions of Paris, the sensations and the episodes lived during the course of many nights, in places and among people whose very mention shocks the upright citizen. I had always

been attracted to the universe of pimps and girls, this universe in which rested so many unknown soldiers of love, I often dreamed of making a film truly devoted to this subject. A film whose script would come from a modern Maupassant".

She comes across her great love from ten years earlier; she does not want to tell him why she left then, and she does not reveal that now she is controlled by a pimp. It's a complicated situation, with an aura of classic literature, and it's about so much more as well: life lies in the depths of the unfulfilled wish to live and love honestly. With divine objectivity Ophüls defines the cages of memory and age-old enslavement: "are you sure that you can't tell him the truth?". "Never. I have to live my lie until the end".

As always with Ophüls, everything is experienced palpably – not only through the story but most graphically in the *mise-en-scène*, this time equally brilliantly by the impressive use of flashbacks. Situations are meditated with repetitions from other angles and other points of view, producing a musical creation of solitudes and an ironic semblance of objectivity – something that would happen to more film-historical acclaim two years later in *Citizen Kane*. That would make Ophüls an innovator of the forms of modern film... but it is not essential. Suffice it to say only that *Sans lendemain* is a film of tragic intensity, "an admirable film, imbued with poetry and mystery" (as one contemporary reviewer aptly wrote).

Peter von Bagh



Sans lendemain

OMAGGIO A HUMPHREY JENNINGS TRIBUTE TO HUMPHREY JENNINGS

SPARE TIME

GB, 1939 Regia: Humphrey Jennings

■ Scen.: Humphrey Jennings. F.: H.E. Fowle. Su.: Yorke Scarlett. Int.: Laurie Lee (commento). Prod.: Alberto Cavalcanti per GPO Film Unit ■ 35mm. D.: 15'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: BFI National Archive

Spare Time offrì a Jennings un'occasione per esplorare la poesia dell'espressione popolare, sua tematica prediletta, e per misurare l'impatto della vita industriale sulla fantasia collettiva. Il film mostra come in una società industrializzata sia possibile usare la tradizione e la creatività per esprimere il proprio lato emotivo e spirituale nei preziosi intervalli di relativa libertà tra il lavoro retribuito e il sonno. Il suo singolare punto di vista sulla classe operaia gli attirò le critiche dei griersoniani.

Nonostante Jennings si riservasse una notevole libertà d'azione sul campo, i sopralluoghi e le ricerche preliminari gli avevano permesso di identificare tre tipiche forme d'espressione della classe operaia: una banda di ottoni, un coro e un gruppo di suonatori di kazoo del Lancashire. Sono loro ad accompagnare le diverse sequenze regionali dedicate ad attività della classe operaia quali il giardinaggio, l'allevamento dei cani da corsa, la divisione del lavoro domestico, i giochi al pub, il calcio e il teatro amatoriale. Il film riconosce anche l'influsso della cultura popolare americana sulla generazione più giovane, evidente nei riferimenti ai fumetti western, alle orchestre da ballo, al basket e alla Victoria jazz band. Jennings mostra così una cultura operaia ricca e variegata, capace di restare fedele alle tradizioni pur accogliendo la modernità simboleggiata dal consumismo, dalla cultura e dallo spettacolo americani.

Il legame tra i lavoratori britannici e il popolo americano è sottolineato inserendo il lavoro e lo svago nel contesto storico della produzione industriale e del pacifico commercio internazionale: l'introduzione identifica alcuni segni della rivoluzione industriale quali le case a schiera, le ci-

miniere [...]. Dopo queste immagini il film si divide in tre parti, ciascuna introdotta e conclusa da un preambolo e una coda brevissimi e funzionali. La voce fuori campo, di Laurie Lee, espone la ragione fondamentale dell'opera: "Questo è un film sul modo in cui trascorrono il loro tempo libero i lavoratori di tre settori industriali britannici: acciaio, cotone e carbone. Tra il lavoro e il sonno c'è quello che chiamiamo tempo per noi stessi. Cosa ne facciamo?". Ciascuna parte inizia con un breve commento sui ritmi e l'organizzazione del tempo sociale nei diversi settori industriali. Philip C. Logan, *Humphrey Jennings and British Documentary Film Movement: A Re-assessment*, Ashgate, Londra 2011

Spare Time gave Jennings the opportunity to explore his fascination with the poetry of popular expression, and a chance to consider through the subject matter of the film, the impact of industrial life on the popular imagination. It illustrates how industrialised people use tradition and their creativity to express the emotional and spiritual side of themselves, in that precious period of relative freedom, the social time between paid work and sleep. He provides a different vision of industrial working class life from that usually offered by the Griersonian style of documentary which raised criticism from Grierson's supporters.

Although Jennings had considerable latitude on location, previous research and planning had identified three traditional working class activities; brass band music, choir practice and a 'kazoo band' in Lancashire. These provide the musical background for each regional sequence, which depicts a variety of other activities associated with working class respectability, such as gardening, the keeping of greyhounds, the division of labour in the home, pub games, football and amateur theatrics. Simultaneously, the film acknowledges the influence of American popular culture upon the lives of the younger generation, with references to cowboy comics, dance bands, basketball and the Victoria Carnival jazz band. In do-

ing so, Jennings presents a working class culture that is protean, rich and diverse, capable of maintaining traditional activities, while accommodating the modern, symbolised by consumerism, American entertainment and culture.

The association of British workers with the American people is achieved by locating work and leisure within the specific historical context of industrial manufacture and peaceful international trade. This is achieved in the introduction of the film, by images of the industrial revolution, such as terraced housing, factory chimneys [...]. After these images, the film divides into three distinct sections, introduced and concluded by very brief and highly functional preambles and codas. The commentary, spoken by Laurie Lee, provides the rationale of the film: "This is a film about the way people spend their time. People in three British industries. Steel, cotton and coal. Between work and sleep there comes a time we call our own. What do we do with it?". Each section begins with a succinct comment about the rhythm of social time imposed on the industries.

Philip C. Logan, Humphrey Jennings and British Documentary Film Movement: A Re-assessment, Ashgate, London 2011

THE FIRST DAYS

GB, 1939 Regia: Humphrey Jennings, Harry Watt, Pat Jackson

■ T. alt.: *A City Prepares*. Scen.: Robert Sinclair. M.: Richard Q. McNaughton. Prod.: Alberto Cavalcanti per GPO Film Unit ■ 35mm. D.: 23'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: BFI National Archive

È un documentario sui primi giorni di guerra a Londra. Le immagini di bambini che giocano su un vecchio pezzo di artiglieria e gli oggetti esposti all'Imperial War Museum ci rammentano la pace ventennale che si è interrotta domenica 3 settembre 1939. Quella giornata inizia pacificamente; la gente esce di casa per



Spare Time

andare in chiesa o in campagna; ma alle 11.15 Chamberlain dà alla radio la notizia dell'avvenuta dichiarazione di guerra. Le raffiche di vento si mutano nel suono del primo allarme antiaereo e la gente si mette quietamente al riparo. Le scene successive mostrano i preparativi di guerra. Si riempiono sacchi di sabbia, inizia l'addestramento dei giovani della milizia, vengono dipinte strisce bianche sulle strade e sui veicoli, si procede allo sfollamento di bambini e invalidi, i soldati partono per il fronte, musei e gallerie si svuotano, si mimetizzano le navi, i profughi formano lunghe e pazienti code, gli animali vengono evacuati, le donne vestono vari tipi di uniformi. Le ombre della notte pongono fine a questo primo giorno; i teatri sono chiusi; solo il suono familiare dell'organetto di Barberia rallegra la città oscurata; l'attività continua all'ospedale e nell'arsenale, mentre i fasci di luce dei riflettori bucano la notte. Ma la temuta incursione aerea non arriva e Londra si prepara a un nuovo giorno, "perché è l'alba a esser giunta in Inghilterra". Il film si chiude sulle immagini di una Londra soleggiata e in vigile attesa accompagnate

dal crescendo di una fanfara.

Ci troviamo di fronte a uno dei documentari più interessanti degli ultimi mesi. Tra i suoi aspetti più stimolanti c'è la totale assenza di propaganda. I centralini telefonici, gli uffici di smistamento, oppure (in altri casi) le autocisterne e i gasometri – tutte cose che siamo abituati ad aspettarci – sono completamente assenti, come lo è ogni invadente appello al patriottismo. Il film non vuole dimostrare nulla. Si offre semplicemente come una testimonianza di quei primi giorni che ricordiamo così chiaramente, e ha il raro dono di essere un documentario nel vero senso della parola. Inevitabilmente mostra scene che ci sono familiari: e tuttavia esse sono presentate in maniera così vivida e realistica che il familiare diventa miracolosamente emozionante.

Il segreto sta in parte nell'assenza di sentimentalismo (il commento fuori campo sfiora solo occasionalmente la commo- zione), ma soprattutto nel modo in cui le considerazioni generali sono rafforzate da dettagli suggestivi.

Anonimo, "Sight and Sound", 31 ottobre 1939

This is a documentary of London in the first days of the war. Shots of children playing on an old gun, and the exhibits in the Imperial War Museum, remind us of the twenty years' peace which ended on Sunday, September 3, 1939. That day opens peacefully; people go to church and into the country; but at 11.15 Mr. Chamberlain broadcasts news of the declaration of war. A softly rising wind grows into the sound of the first air-raid warning and people quietly take shelter. The succeeding sequences show how London gradually prepares itself. Sandbags are filled, young militiamen go into training, white lines are painted on roads and cars, children and invalids are evacuated, soldiers leave for the front, the museums and galleries are emptied, ships are camouflaged, refugees from other lands wait patiently in queues, animals are evacuated and women don uniforms of various kinds. Night falls at the end of this first day; the theatres are closed; only the familiar barrel-organ cheers the black-out gloom; work goes on in hospital and arsenal, while the search-lights pierce the sky. But the raid which many fear does not come, and on the mor-

row London turns to a new day, "for it is dawn that has come to England". Shots of London standing alertly ready in the sunshine, accompanied by a rising fanfare of music, bring the film to a close.

This is certainly one of the most interesting documentaries of recent months. One of the most stimulating things about it is a complete absence of propaganda. The subtle introduction of the telephone switchboard or the sorting office, or (in other hands) the oil-lorry or the gas-retort which one has come to expect, or even any obtrusive appeal to patriotic sentiment, are entirely absent. It is not concerned to present an argument of any kind. It stands simply as a record of those first days which we remember so vividly and so achieves the rare distinction of being a documentary in the real sense of the word. Inevitably it shows scenes with which we are all familiar: yet they are presented so strikingly and realistically that the familiar becomes, miraculously, exciting.

The secret lies partly in an absence of sentimental rhetoric (only occasionally does the commentary touch the sentimental), but even more in the way in which general points are reinforced by striking details.

Anonymous, "Sight and Sound", October 31, 1939

S.S. IONIAN

GB, 1939 Regia: Humphrey Jennings

- T. alt.: *Her Last Trip*. Prod.: Alberto Cavalcanti per GPO Film Unit ■ 35mm. D.: 20'. Bn. Versione inglese / *English version*
- Da: BFI National Archive

Girato tra *Spare Time* e lo scoppio della guerra, *S.S. Ionian* (*Her Last Trip*) è stato raramente oggetto di attenzione. [...] Il film si concentra sul viaggio di una nave commerciale, simbolo della Marina mercantile britannica. Jennings ne approfitta per esplorare i benefici del libero mercato e il ruolo della Royal Navy nel mantenimento della sicurezza delle rotte mediterranee e per promuovere un'immagine positiva dei rapporti tra la Gran Bretagna e le colonie del Vicino Oriente. In ciascuna scena, dall'introduzione storica fino alla partenza della nave da Alessandria sulla

rotta del ritorno, il materiale è montato in modo da integrare il temperamento inglese, il passato e la situazione internazionale contemporanea. La svolta drammatica degli eventi comportò la necessità di rivolgersi a due diversi tipi di pubblico con lo stesso messaggio: assicurare la popolazione civile (un inglese su tre avrebbe preferito non entrare in guerra) e incoraggiare il sostegno dei potenziali alleati. Insomma, Jennings doveva trovare il giusto equilibrio tra un'immagine tranquillizzante della forza militare e morale britannica evitando al contempo un tono belligerante o uno stridente nazionalismo che potesse infiammare sentimenti anticoloniali e contribuire a inimicarsi gli Stati Uniti. Interpretare come tono sciovinista i frequenti riferimenti alla Royal Navy ("la più grande flotta del mondo") e ai suoi armamenti, ai suoi effettivi e al suo ruolo di protezione, significa scambiare il patriottismo di Jennings per aggressivo nazionalismo. Più che un'esibizione sciovinista della potenza imperiale, *S.S. Ionian* è una riflessione sull'interazione tra le diverse dimensioni dell'avventura imperiale britannica, lo scambio culturale ed economico e la sicurezza militare e commerciale. [...] Il riferimento all'*Odissea* non è oscuro come si potrebbe pensare. A scuola e all'università Jennings aveva studiato i classici e la loro influenza sulla poesia, il teatro e la musica inglesi. Per il regista il passato e il presente sono vicini, anzi simultanei. Nel cuore geografico e culturale della civiltà occidentale, una moderna nave inglese solca le acque portando un nome greco. Ben si adatta al punto di vista storico di Jennings il fatto che la nave salpi dalla baia di Gibilterra, luogo ricco di significato per la storia marittima britannica. Il film si snoda come una sorta di moderna odissea seguendo i commerci della nave e il ritorno a Londra con un nuovo carico. Philip C. Logan, *Humphrey Jennings and British Documentary Film Movement: A Re-assessment*, Ashgate, Londra 2011

Falling between Spare Time and the outbreak of war, S.S. Ionian (Her Last Trip) has received little detailed attention. [...] The film focuses on the role of one merchant ship, which symbolises the British Merchant Navy. Around its voyage, Jennings explores the benefits drawn from free trade and the protective role of the Royal Navy,

in maintaining the integrity of the Mediterranean shipping lanes. The narrative also promotes a positive image of the relationship between Britain and her colonies in the Near East. Within each sequence, from the historic introduction of the film until the departure of the ship from Alexandria on the home run, material is edited in such a way as to integrate aspects of English character, antiquity and the contemporary international situation. The dramatic turn of events meant that he must address two distinct audiences with the same message: to provide reassurance to a civilian population, where one in three felt Britain should take any option rather than go to war, while at the same time encourage support from potential allies. In other words he needed to strike a careful balance between a reassuring image of British fortitude and military strength, while avoiding a belligerent or strident nationalist tone that might inflame anti-colonial sentiment and contribute to alienating the United States. What has been interpreted as the 'jingoistic tone' of the film, with its frequent reference to the Royal Navy ("the greatest navy in the world"), its armaments, fighting strength and its protective role, is to misread Jennings' patriotism for aggressive nationalist sentiment. Rather than a jingoistic account of Imperial power, S.S. Ionian is rather a meditation upon the interaction between the different dimensions of historic British Imperial adventure, cultural and economic exchange and contemporary military and trade security. [...] The reference to the Odyssey is not as obscure as one may think. At school and university Jennings had studied the classics and their influence upon English poetry, drama and music. He makes clear that the existence of past and present are close, in fact simultaneous. In the geographical and cultural heartland of Western civilisation, a modern English ship ploughs the waters carrying a Greek name. Fitting well with his preoccupation for the historical, it is in the Bay of Gibraltar with its critical place in British maritime history, that he picks up the voyage. The voyage itself becomes a form of contemporary odyssey, as the ship plies its trade around the region before heading back to London with new cargo.

Philip C. Logan, *Humphrey Jennings and British Documentary Film Movement: A Re-assessment*, Ashgate, London 2011

LA MACCHINA DELLO SPAZIO

The Space Machine







CINEMALIBERO

Programma a cura di / Programme curated by **Gian Luca Farinelli**

Nel luglio del 1960 si svolgeva la prima edizione della Mostra Internazionale del Cinema Libero di Porretta Terme. Bruno Grieco, con la complicità di Gian Paolo Testa, aveva convinto due intellettuali di rango come Cesare Zavattini e Leonida Repaci a creare un festival diverso, alternativo a Venezia. Il meglio del cinema di innovazione trovò a Porretta la sua casa. A metà degli anni Ottanta la Mostra si trasferì a Bologna e qui, in collaborazione con la Cineteca, diede vita al Cinema Ritrovato.

Avvicinandoci ai trent'anni del nostro festival abbiamo voluto abbeverarci alle fonti originali con questa sezione *Cinemalibero*, un binomio scelto anche come titolo di una nuova collana delle Edizioni Cineteca di Bologna. Perché *Cinemalibero* oggi? Apparentemente possiamo vedere tutto, gli schermi reali e virtuali non fanno che moltiplicarsi. Ma la realtà è diversa. I film sono sempre più simili tra loro; le differenze culturali impallidiscono; il pubblico si affolla intorno a pochi titoli, sorretti da una forte concertazione mediatica. Gli autori, fuori dalle regole del mercato, con sempre maggiore difficoltà possono esprimere le loro idee. I discorsi sul cinema, spariti dalla stampa quotidiana, restano chiusi nei recinti dell'Università. La parola sperimentazione è stata bandita dal territorio cinematografico come qualcosa di inutile, o persino imbarazzante.

Ecco perché, in questo opaco 2013, abbiamo voluto dedicare una sezione del Cinema Ritrovato ai film che hanno aperto sentieri inediti, spesso oscurati al loro apparire e poi dimenticati, film che mantengono intatta la loro forza di invenzione e di scoperta. Ciascuno di questi film ha una storia emblematica. Presentando a Cannes *Maynila*, grande film intriso di amore per il cinema, che per la forza dirompente ricorda il primo Fassbinder, Pierre Rissient ha reso noto che sopravvivono non più di quattro negativi dei sessanta film girati da Lino Brocka. *Tell Me Lies*, realizzato nel 1968 a Londra da Peter Brook, è invisibile da quarant'anni: un incrocio ancora bruciante di linguaggi e generi svela i meccanismi secondo i quali la guerra, con la sua carica di morte e di orrore, entra nel nostro quotidiano attraverso i mezzi di comunicazione. Nel 1955 Agnès Varda mette le basi per un cinema nuovo nello stile e nel contenuto: e infatti *La Pointe courte* non avrà mai un distributore, Henri Langlois sarà tra i pochi a programmarlo. L'anticolonialismo di *Afrique 50* di René Vautier vale al regista il carcere militare; il negativo viene distrutto. Con *Avoir vingt ans dans les Aurès* Vautier realizzerà poi un film lirico e sedizioso, censurato in quanto primo film francese a mostrare gli aspetti nascosti della guerra d'Algeria. *Lettre à la prison* (1969) dell'italo, ebreo, tunisino, francese Marc Scialom è uno sconvolgente documento sullo sradicamento dei magrebini in Francia: un linguaggio poetico a metà strada tra Pasolini e i surrealisti. In pieno '68, Jackie Raynal e il gruppo Zanzibar prediligono la radicalità sperimentale a quella direttamente politica... Barham Bayzaei è riuscito a portare negli USA una copia del suo *Ragbar* (negativo confiscato e distrutto dal governo iraniano) e la World Cinema Foundation l'ha restaurato, come ha riportato in vita il primo film di Ousmane Sembène, *Borom Sarret*, che lascia stupefatti per la semplicità sorretta da uno sguardo profondamente etico. Abbiamo scelto i due piedi che spuntano dal carretto di *Borom Sarret* come stella polare di questa sezione. Dedicata a cineasti pronti a percorrere lunghi viaggi e a spettatori preparati ad attraversare deserti per trovare sorgenti che dissetano.

Gian Luca Farinelli

The first edition of the Mostra Internazionale del Cinema Libero at Porretta Terme took place in July of 1960. Bruno Grieco, together with Gian Paolo Testa, convinced two significant intellectuals, Cesare Zavattini and Leonida Repaci, to create a different kind of film festival, an alternative to Venice. The best of innovative and independent cinema would find its home in Porretta. In the mid 1980s the festival moved to Bologna and here, in collaboration with the Cineteca, it gave life to Il Cinema Ritrovato.

As we approach the thirtieth anniversary of our festival we wanted to draw once again upon the fountain of our origins with this section, Cinemalibero, a title also given to a new book series published by Edizioni Cineteca di Bologna. Why Cinemalibero today? One would think we can see everything, given the multiplicity of normal and virtual outlets, but the reality is otherwise. Films tend to be more and more similar to each other; cultural differences fade; the public swarms around very few hits, bombarded by powerful media blitzes. Those filmmakers who stay outside the margins of the mainstream market find it increasingly difficult to express their ideas. Deliberations about film, all but disappeared from the daily press, are locked within the walls of universities. The word 'experimental' has been banished from the world of film as if it were useless, or an embarrassment. Therefore, in this muddled 2013, we wanted to dedicate a section of Cinema Ritrovato to films that have attempted to excavate new ground, often never seeing the light of day or soon forgotten, films that remain true to their spirit of innovation and discovery. Each of these works has a special story. At Cannes, Maynila, a great film awash in love for cinema, with a devastating power reminiscent of early Fassbinder, Pierre Rissient pointed out that of the sixty films shot by Lino Brocka no more than four negatives remain. Tell Me Lies, made in London in 1968 by Peter Brook, hasn't been seen in forty years: a sizzling mix of language and genre that reveals the mechanisms in which war, with its endless horror and death, seeps into our daily lives through mass communication. In 1955 Agnès Varda laid the groundwork for a new form of cinema in both style and content: La Pointe courte in fact would never find official distribution, and Henri Langlois would be one of very few to screen it. The anti-colonialism of Afrique 50 by René Vautier landed its director in military prison, and its negative was destroyed. With Avoir vingt ans dans les Aurès Vautier would make a film that is both lyrical and seditious, censored for being the first French film to show the hidden side of the war in Algeria. Lettre à la prison (1969) by Jewish/Italian/Tunisian/French Marc Scialom is a disturbing document about the eradication of North Africans in France, employing a poetic language akin to a mix of Pasolini and the surrealists. In 1968 Jackie Raynal and the Zanzibar Group opted for experimental radicalism over specifically political radicalism... Barham Bayzaei succeeded in bringing a copy of his film Ragbar to the USA (the negative had been confiscated and destroyed by the Iranian government) and the World Cinema Foundation managed to restore it, as it also brought the first work by Ousmane Sembène, Borom Sarret, back to life, a film that is stunning for its simplicity while looking at profound ethical issues. We chose the two legs sticking out of the cart in Borom Sarret as the symbol of this section, dedicated to filmmakers who are ready to embark on an arduous journey and audiences prepared to cross through deserts to find fresh, flowing springs.

Gian Luca Farinelli

LA POINTE COURTE

Francia, 1955 Regia: Agnès Varda

■ Scen.: Agnès Varda. F.: Paul Soullignac, Louis Stein. M.: Henri Colpi, Alain Resnais. Mus.: Pierre Barbaud. Su.: Georges Mardiguan. Int.: Silvia Monfort (lei), Philippe Noiret (lui). Prod.: Ciné Tamaris. Pri. pro.: 10 maggio 1955 ■ DCP. D.: 80'. Bn. Versione francese / *French version* ■ Da: Ciné-Tamaris ■ Restaurato nel 2013 da Fondazione Cineteca di Bologna in collaborazione con Ciné-Tamaris presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored by Fondazione Cineteca di Bologna in collaboration with Ciné-Tamaris at L'Immagine Ritrovata film laboratory in 2013*

La Pointe courte è un film miracoloso. Per il fatto che esiste e per il suo stile. Per la sua esistenza, perché bisognerebbe forse risalire al *Sang d'un poète* per trovare un film così libero nella sua concezione da ogni contingenza commerciale. Jean Cocteau aveva semplicemente beneficiato di un sontuoso mecenate. Quei tempi, purtroppo, sono finiti. Un film sonoro costa troppo caro, anche per la fantasia di un miliardario! Ora, Agnès Varda è una giovane donna, di cui si conosceva il grande talento come fotografa del T.N.P. e che semplicemente provava il bisogno di realizzare questo film. Ha convinto alcuni compagni a lavorare con lei in cooperativa ed ecco come ha visto la luce *La Pointe courte*, con poco denaro ma molto coraggio, immaginazione e talento. Questo primo miracolo condiziona il secondo. Intendo dire che la totale libertà di stile ci dona il sentimento così raro al cinema di trovarci alla presenza di un'opera che obbedisce soltanto alla volontà del suo autore senza dipendere da vincoli esterni. Se *La Pointe courte* è un film d'avanguardia, non lo è propriamente nel senso tradizionale della parola, sempre più o meno confusa con gli epigoni del surrealismo o quantomeno con la dissoluzione dell'aneddoto e del racconto. La storia che ci racconta Agnès Varda è la più semplice del mondo, ed è una storia d'amore. [...] Non si può evitare di pensare naturalmente al *Viaggio in Italia* di Rossellini (che d'altra parte non ha potuto, per evidenti ragioni cronologiche, influenzare Agnès Varda), dove si ritrovava un analogo contrappunto fra i sentimenti degli eroi e



La Pointe courte

l'ambiente geografico e umano. Questa affinità onora l'uno e l'altro film. Tuttavia, quello di Agnès Varda è ben diverso per il tono e la tecnica. Innanzitutto è il film di una donna, intendo dire come esistono romanzi femminili, il che costituisce un fenomeno quasi unico al cinema. Poi l'autrice ha adottato un partito preso per quanto concerne le immagini. Sotto questo aspetto Agnès Varda non ha forse dimenticato abbastanza il proprio talento di fotografa. Ma di contro il dialogo è ammirabile. I suoi eroi dicono solo cose inutili ed essenziali, come le parole che ci sfuggono in sogno.

André Bazin, *Un film libre et pur*, "Le Parisien libéré", 7 gennaio 1956

La Pointe Courte is a miraculous film. For the fact that it exists and for its style. For its existence, because maybe we need to go back to Sang d'un poète to find a film that is so free, in its conception, from every commercial contingency. Jean Cocteau had simply benefited from a rich benefactor. Those times, unfortunately, are gone. A sound film is too expensive to make, even for the ambitions of a billionaire! Agnès Varda is a young woman, whose talent as a photographer for T.N.P. was renowned and who simply felt the need to make this film. She convinced

some friends to work with her, and this is how La Pointe Courte came to be: with not much money but a lot of courage, imagination and talent. This first miracle influenced the second. By this I mean that the complete freedom in style gives us such a rare feeling, to be at the cinema watching a film that only obeys the will of the director without relying on external factors. If La Pointe Courte is an avant-garde film, it is not in the real sense of the word, which is always confused with the followers of surrealism, or to say the least, with the decomposition of anecdotes or storytelling. Agnès Varda's story is the most simple in the world, and it is a love story. [...] It naturally brings to mind Rossellini's Journey to Italy (which obviously could not have influenced Agnès Varda for chronological reasons), where there is a similar counterpoint between the heroes' feelings and the human and geographical environment. This affinity honours both films. However, Agnès Varda's film is quite different in terms of tone and technique. First and foremost it is a film by a woman, in the same way you recognize a book is written by a woman, and this creates something rather unique in film. Then the director takes something relating to the images for granted. In this respect, maybe Agnès Varda has not quite

forgotten her talent as a photographer. On the other hand, the dialogue is admirable. Her heroes only say the essential things, like the words that come out in dreams.
André Bazin, Un film libre et pur, "Le Parisien libéré", January 7, 1956

TELL ME LIES

USA, 1968 Regia: Peter Brook

■ Sog.: dall'opera teatrale di Denis Cannan. Scen.: Peter Brook, Michael Kustow, Michael Scott. F.: Ian Wilson. M.: Ralph Sheldon. Mus.: Richard Peaslee. Su.: Robert Allen. Int.: Mark Jones, Pauline Munro, Eric Allan, Glenda Jackson, Peggy Ashcroft, Paul Scofield, Kingsley Amis, Stokely Carmichael. Prod.: Peter Brook per Brook Productions, Peter Sykes, Ronorus. Pri. pro.: 17 febbraio 1968 ■ DCP. D.: 108'. Col e Bn. Versione inglese con sottotitoli italiani / *English version with Italian subtitles* ■ Da: Technicolor Foundation for Cinema Heritage ■ Restaurato nel 2012 da / *Restored in 2012 by* Groupama Gan Foundation for Cinema and Technicolor Foundation for Cinema Heritage

Tell Me Lies è un mélange di stili della Royal Shakespeare Company che espone tutti i possibili argomenti contro la guerra del Vietnam (compreso il fatto che stiamo trasformando i ragazzi di Omaha in omosessuali). Il metodo è esplicitamente brechtiano: ci sono canzoni, sketch, interviste, filmati documentari. Uscito l'anno scorso al culmine delle proteste anti-Vietnam (dopo il Pentagono, prima dello stop ai bombardamenti e durante le primarie di McCarthy nel New Hampshire e nel Wisconsin), *Tell Me Lies* è stato stroncato dalla critica newyorkese. Stanley Kauffman di "New Republic" ha riassunto il caso dicendo che "era il film sbagliato al momento giusto". Il giudizio unanime era che *Tell Me Lies* fosse politica da quattro soldi, un'interpretazione in bianco e nero che puntava a vincere facile. Ignorando le complessità che portano una nazione 'illuminata' e 'democratica' a massacrare innocenti, *Tell Me Lies* finiva per denigrare tanto i falchi quanto le colombe (di lì a poco *Green Berets* avrebbe fatto lo stesso, dal punto di vista conservatore). Un anno dopo, l'effetto di *Tell Me Lies* appare mitigato. Il film non si proponeva tanto

di condannare a tutti i costi l'Occidente quanto di descrivere l'angoscia della situazione. Dato però che rappresentava tutte le sfumature della posizione anti-Vietnam, dalla realpolitik alle motivazioni morali, era destinato a scatenare attivisti di ogni provenienza. Non era il film a essere a senso unico, ma il suo pubblico: ecco il perché di questa ingiusta accoglienza. [...]

Il film ha molti buoni momenti: la ricostruzione delle ultime quarantotto ore di vita di Norman Morrison, il giovane quacchero che si è dato fuoco davanti al Pentagono; le parole di Stokely Carmichael sulla guerra e il razzismo; una rassegna di *1001 Ways to Beat the Draft*, pamphlet satirico contro la leva obbligatoria ("Scorreggia l'inno nazionale", "Tira fuori l'uccello e chiedi se entrerà nelle ragazze del Paese in cui finirai"). E naturalmente le canzoni: *Zappin' the Cong*, *We Maim by Night*, *We Heal by Day* e *The Ballad of Barney Bانشol* (il ragazzo del Minnesota che ha gettato escrementi in un ufficio di reclutamento).

Paul Schrader, *Films and Vietnam*, "Los Angeles Free Press", 14 febbraio 1969

Tell Me Lies is a melange of styles by the Royal Shakespeare Company which raises every imaginable argument against the Vietnam War (including the fact that we are transforming Omaha boys into homosexuals). The method is overtly Brechtian:

there are songs, skits, interviews, and documentary footage. When released last year at the height of the anti-Vietnam protest (after the Pentagon, before the bombing halt, and during McCarthy's New Hampshire and Wisconsin primaries), Tell Me Lies was righteously panned by the New York Critics, Stanley Kauffman of the "New Republic" summed up the case saying that "it was the wrong film at the right time". The consensus was that Tell Me Lies was cheap politics, a black-white interpretation of the conflict which went for easy victories. By ignoring the complexities which cause an "enlightened", "democratic" nation to slaughter the innocents, Tell Me Lies ultimately denigrated the doves as well as the hawks (As Green Berets was to do for conservatives later that year. Seen in the retrospect of one year, Tell Me Lies has a much milder effect. The film's purpose is not so much to damn the West at any cost, but to present the anguish of the situation. But because Tell Me Lies represented all sides of the anti-Vietnam position – from realpolitik to the moral argument, it was bound to infuriate anti-war crusaders of every stripe. Tell Me Lies was not polarized; the audience was, and thus it received an unfair reception. [...]

There are many very good bits in Tell Me Lies: the reinactment of the last 48 hours of the life of Norman Morrison, a young



Tell Me Lies

Quaker who set himself a fire on the steps of the Pentagon; some straight talking on the war and racism by Stokely Carmichael; and a roll-call revue of 1001 Ways to Beat the Draft ("Fart the National Anthem", "Pull out your dick and ask them if it will fit into the girls of the country you're going to"), And of course the songs: Zappin' the Cong, We Maim by Night, We Heal by Day and The Ballad of Barney Banshol (the Minnesota farm-boy who threw excrement in the Draft Board files).

Paul Schrader, *Films and Vietnam*, "Los Angeles Free Press", February 14, 1969

LETTRE À LA PRISON

Tunisia-Francia, 1969-1970

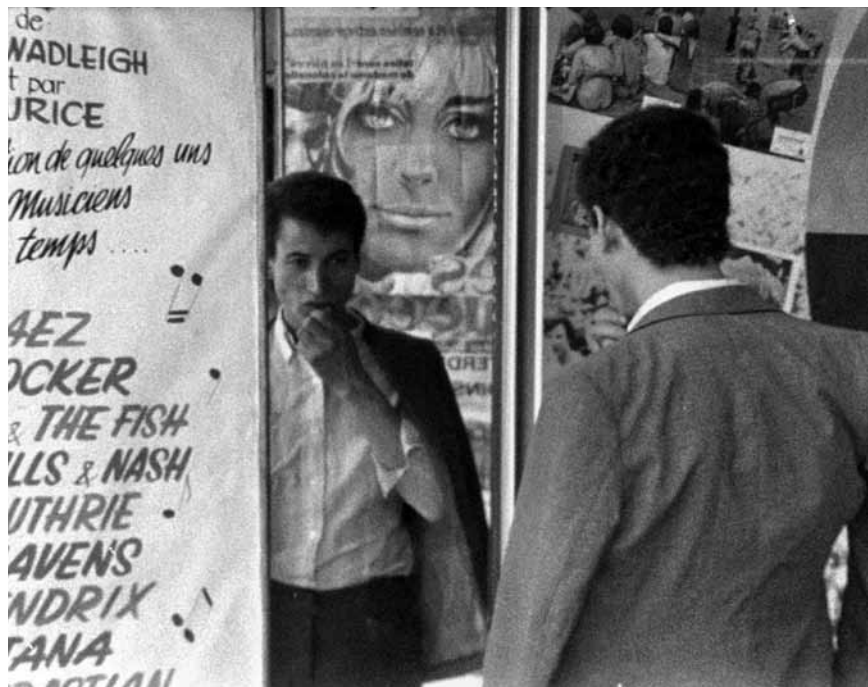
Regia: Marc Scialom

■ T. alt.: *Le Chien*. Scen., F., M.: Marc Scialom. Mus.: Mohamed Matar, Mohamed Saada. Int.: Tahar Aïbi (Tahar), Marie-Christine Lefort (la ragazza incontrata da Tahar), Myriam Tuil (l'hôtesse), Marie-Christine Rabedon (una ragazza), Jean-Louis Scialom (il bambino sulla terrazza), Hamid Djellouli (la voce del fratello di Tahar), Jean-Louis Dupont (l'assassino). Prod.: Film Flamme, Société de production Le Sacre, Société de production Polygone Étoilé ■ 35mm. D.: 70'. Bn e Col. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ■ Da: Film Flamme / Polygone Étoilé ■ Restaurato nel 2008 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata di Bologna / *Restored in 2008 at L'Immagine Ritrovata laboratory*

A tutti quelli che lavorano ostinatamente nell'ombra, ai cineasti marginali, dilettanti, atipici, che so esplodere di una passione umiliata e brulicano di mille folgorazioni, tali da far impallidire il cinema e la televisione ufficiali, a tutti coloro che la 'professione', con superbia, ignora, io dedico *Lettre à la prison* e la sua avventura.

Marc Scialom

Marc Scialom, ebreo di origini italiane, toscane, poi naturalizzato francese, nasce a Tunisi nel 1934. Dopo le persecuzioni naziste nel '43 in Tunisia, le ripercussioni sugli italiani, automaticamente associati ai fascisti nel periodo dell'epurazione, e la strage di Biserta (1961) – con lo scon-



Lettre à la prison

finamento in Tunisia della guerra franco-algerina denunciato nel corto *La Parole perdue* (1969) –, si trasferisce in Francia. La sua vita si intreccia, 'mancandola', con la storia del cinema: a Parigi *Lettre à la prison*, realizzato con amici e familiari, senza un produttore e quasi 'clandestinamente', non è sostenuto dai suoi compagni cineasti, tra cui Chris Marker. Si tratta di un'opera sulla perdita di identità culturale e personale di un esule arabo in Francia, che mette il dito nelle piaghe di (post)colonialismo e razzismo. È girato tra Tunisi, Marsiglia e Parigi, sull'asse dell'esilio dell'autore. Deluso, Scialom chiude il film in un cassetto. Torna alle sue origini, allo studio della lingua e della letteratura italiane. Insegna all'Università di Saint-Étienne. Traduce la *Divina Commedia* (Le Livre de Poche, 1996). Di Dante, sentito come "l'esule per eccellenza", si era già occupato con il cortometraggio *Exils* (1966), lavoro poi sempre rinnegato, anche dopo la vittoria del Leone d'argento alla Mostra di Venezia del 1972.

Dopo il ritrovamento di *Lettre à la prison* grazie alla figlia Chloé, anche lei cineasta, il restauro e la presentazione nel 2008 al Festival International du Documentaire di Marsiglia, dove ottiene la Mention spécia-

le du Groupement National des Cinémas de Recherche, Marc Scialom torna al lavoro cinematografico con *Nuit sur la mer* (2012), riflessione sulla morte, e sull'utopia di un mondo senza frontiere.

Mila Lazic, Silvia Tarquini (a cura di), Marc Scialom. *Impasse du cinéma. Esilio, memoria, utopia* / *Exil, mémoire, utopie*, Artdigiland, Dublino 2012

To all of the people who work persistently in the background, the leftfield amateur filmmakers, who I know are bursting with so much frustrated passion and a mass of intuition that they make cinema and official television seem bland, to all the people who are arrogantly ignored by the "profession", I dedicate Lettre à la prison and the adventure contained within it.

Marc Scialom

Marc Scialom, Jewish Italian of Tuscan origin and naturalized French citizen, was born in Tunis in 1934. He moved to France after the Nazi persecution of 1943 in Tunisia, after which there were repercussions for Italians who were automatically associated with Fascism during the period of 'cleansing', and after the Bizerte massacre (1961) – resulting from the war between

France and Algeria reported in the short film *La Parole perdue* (1969). His life is intertwined with the history of cinema even if he has always been at its edges. *Lettre à la prison* was made with friends and family, without a producer and almost 'illegally'. In Paris it was not supported by his fellow filmmakers, including Chris Marker. It is a film about the loss of cultural and personal identity of an Arab exiled in France, which addresses the painful subjects of colonialism, post-colonialism and racism. It was filmed in Tunis, Mar-

seille and Paris, following the director's exile. Disillusioned, Scialom left the film in a drawer. He went back to where he came from and studied Italian language and literature. He translated the Divine Comedy (*Le Livre de Poche*, 1996). He had already worked on Dante, considered an "exile par excellence", making the short film *Exils* (1966), a work that he would later reject, even after winning the Silver Lion at the Venice Film Festival in 1972. After the discovery of *Lettre à la prison* thanks to his daughter Chloé, also a film-

maker, and the restoration and presentation in 2008 at the Marseille Festival International du Documentaire, where it gained the Mention Spéciale du Groupement National des Cinémas de Recherche, Marc Scialom's return to work was on *Nuit sur la mer* (2012), a reflection on death and the utopia of a world without borders.

Mila Lazić, Silvia Tarquini (edited by), Marc Scialom. *Impasse du cinéma. Esilio, memoria, utopia / Exil, mémoire, utopie*, Artdigiland, Dublin 2012

WORLD CINEMA FOUNDATION 2013

BOROM SARRET

Senegal, 1963

Regia: Ousmane Sembène

■ T. it.: *Il carrettiere*. Scen: Ousmane Sembène. F.: Christian Lacoste. M.: André Gaudier. Int.: Ly Abdoulay (il carrettiere), Albourah (il cavallo) ■ DCP. D.: 22'. Bn. Versione francese e wolof con sottotitoli inglesi / *French and Wolof version with English subtitles* ■ Da: World Cinema Foundation ■ Restaurato nel 2012 da World Cinema Foundation in collaborazione con INA presso Laboratoires Éclair e Cineteca di Bologna/L'Immagine Ritrovata / *Restored in 2013 by the World Cinema Foundation in association with INA. The restoration was carried out at Laboratoires Éclair and Fondazione Cineteca di Bologna/L'Immagine Ritrovata laboratory*

Data la grande varietà dei linguaggi africani, io ritengo che noi registi africani dovremmo rendere il nostro messaggio comprensibile a tutti, trovare un linguaggio che viene dalle immagini e dai gesti. Mi spingo anzi a dire che dovremmo guardare al passato e imparare dalla lezione del muto.

Contrariamente a ciò che si pensa, in Africa parliamo molto ma parliamo quando è il momento di parlare. C'è anche chi dice che i neri passano tutto il tempo a ballare. Ma abbiamo le nostre ragioni. Non c'è niente di male nella danza, ma non ho mai visto un ingegnere danzare davanti alla sua macchina. Un intero continente,

un intero popolo, non passa il tempo a ballare. Tutto ciò significa che il regista africano ha un compito molto importante: deve trovare una propria strada, deve trovare i propri simboli e perfino crearli se necessario. [...] Ho allora girato *Borom Sarret*, il mio primo vero cortometraggio. È la storia di un carrettiere che si improvvisa tassista. In un quartiere residenziale in cui è proibita la circolazione di simili veicoli, un poliziotto lo ferma e gli sequestra il carretto. Privato dell'unica fonte di reddito, il poveretto è costretto a restare a casa e si vede affidare la custodia dei bimbi dalla moglie che gli dice: "Questa sera avremo da mangiare". Il film ha vinto il premio per l'opera prima al Festival di Tours nel 1963.

Ousmane Sembène

Il restauro di *Borom Sarret* è stato possibile grazie ai negativi originali forniti dall'INA e conservati ai laboratori Éclair. Il film è stato scansionato in 4K ai laboratori Éclair e restaurato dal laboratorio L'Immagine Ritrovata. L'immagine è stata stabilizzata e pulita digitalmente, eliminando tutti i segni di usura. Il *grading* ha permesso di recuperare la ricchezza della fotografia originale. Dopo la digitalizzazione, il suono è stato sottoposto a pulizia digitale e a riduzione del rumore di fondo senza perdere gli elementi dinamici della colonna sonora originale. The World Cinema Foundation intende ringraziare in particolar modo Alain Sembène e la famiglia Sembène per aver facilitato il processo di restauro.

I think given the fact that there is such a diversity of languages in Africa, we, African filmmakers, will have to find our own way in order that the message be understood by everyone, or we'll have to find a language that comes from the image and the gestures. I think I would go as far as to say that we will have to go back and see some of the silent films and in that way find new inspiration.

Contrary to what people think, we talk a lot in Africa but we talk when it's time to talk. There are also those who say blacks spend all of their time dancing – but we dance for reasons which are our own. Dancing is not a flaw in itself, but I never see an engineer dancing in front of his machine, and a continent or a people does not spend its time dancing. All of this means that the African filmmaker's work is very important – he must find a way that is his own, he must find his own symbols, even create symbols if he has to. [...] I then realized Borom Sarret, my first true short film. It is the story of a cartman who is, to some extent, the taxi driver of a horse-drawn cart. Confronted by a rich customer in a residential district prohibited to such a type of vehicle, a cop stops him, makes a complaint, and seizes the cart. Relieved of his livelihood, the poor fellow remains sadly in his place. His wife entrusts the guardianship of their children to him while saying to him "We will eat this evening". For this I got the first work prize at the Festival of Tours in 1963.

Ousmane Sembène



Borom Sarret

The restoration of Borom Sarret was made possible through the use of the original camera and sound negatives provided by INA and preserved at Éclair Laboratories. The film was scanned in 4K at Éclair Laboratories and restored at L'Immagine Ritrovata laboratory. The image was digitally stabilized and cleaned, and all wear marks were eliminated. Image grading helped recover the richness of the original cinematography. After digitization, the sound was digitally cleaned and background noise reduction was applied to eliminate all wear marks, without losing any of the dynamic features of the original soundtrack. The World Cinema Foundation would like to specially thank Alain Sembène and the Sembène Family for facilitating the restoration process.

RAGBAR

Iran, 1971 Regia: Bahram Bayzaie

■ T. int.: *Downpour*. Scen.: Bahram Bayzaie. F.: Barbod Taheri. M.: Mehdi Rajaeeyan. Mus.: Shida Garachedaghi. Int.: Parviz Fannizadeh (Hekmati), Parvaneh Masumi (Atie), Manuchehr Farid (Rahim), Mohammad Ali Keshavarz (Nazem), Hossein Kasbian, Jamsheed Layegh, Chehrazad. Prod.: Barbod Taheri per Mehregan Film ■ DCP. D.: 122'. Bn. Versione persiana con sottotitoli

inglesi / *Persian version with English subtitles* ■ Da: World Cinema Foundation ■ Restaurato nel 2011 da World Cinema Foundation presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata. Restauro finanziato da Doha Film Institute / *Restored by the World Cinema Foundation L'Immagine Ritrovata laboratory in 2011. Funding provided by Doha Film Institute.*

Il restauro è stato realizzato a partire da una copia positiva con sottotitoli inglesi fornita dal regista Bahram Bayzaie. Trattandosi dell'unica copia sopravvissuta del film – essendo state tutte le altre confiscate e presumibilmente distrutte – il restauro ha richiesto un considerevole lavoro fisico e digitale. La copia sopravvissuta era pesantemente danneggiata a causa di graffi, strappi di perforazioni e giunte. Per completare il restauro sono state necessarie oltre 1500 ore di lavoro.

Al tempo di *Ragbar* i film commerciali e intellettuali si fondavano sugli stessi equilibri. La morale dei film commerciali drammatici o d'azione aveva sfumature politiche e sociali. I film intellettuali d'altro canto erano lodati perché sapevano comunicare con la cultura di massa. In quel senso, io non aspiro a essere popolare. A mio parere gran parte della morale comune è sbagliata e ne siamo tutti vittime. Dunque io tradisco il mio popolo se la condivido. Ho preso le distanze dalla morale dei partiti politi-

ci. Per questo sono stato etichettato come inaccessibile. Ma sotto la mia asprezza ci sono un amore e un rispetto che non esistono nelle opere create per lusingare le masse. Il mio pubblico è costituito da coloro che si sforzano di fare un passo avanti, non da chi custodisce i vecchi equilibri o teme l'autocritica e il dubbio.

Bahram Bayzaie

Sono molto fiero che la World Cinema Foundation abbia restaurato questo film saggio e bellissimo, il primo del regista Bahram Bayzaie. Lo stile mi ricorda ciò che amo di più dei film neorealisti italiani e la trama ha la grazia di una favola antica: le radici culturali di Bayzaie affondano nella prosa, nella poesia e nel teatro persiani. Bayzaie, che oggi vive in California, non ricevette mai dal governo del suo paese il sostegno che avrebbe meritato e addolora pensare che questo film straordinario, un tempo così popolare in Iran, abbia rischiato di scomparire per sempre. Il negativo originale è stato confiscato o distrutto dal governo iraniano e non è rimasta che una copia 35mm con sottotitoli inglesi permanenti.

Oggi tutto il mondo potrà finalmente vedere questo magnifico film.

Martin Scorsese

The source element for this restoration was a positive print with English subtitles provided by director Bahram Bayzaie. Since this is the only known surviving copy of the film – all other film sources were seized and are presumed destroyed – the restoration required a considerable amount of both physical and digital repair. The surviving print was badly damaged with scratches, perforation tears and mid-frame splices. Over 1500 hours of work were necessary to complete the restoration.

During Ragbar, the equations of commercial and intellectual films were the same. The common morality of the action/drama films of the commercial cinema had a tone of political ideology and social activism. The intellectual films were praised for communicating with the mass culture. In that sense, I don't want to be popular. Many of these (popular) moralities, in my opinion, are wrong and we are all victims of them. So, I have betrayed my people if



Ragbar

I endorse them. I have deviated from the morals of the political parties, hence they have labeled me (inaccessible), not the people. At the heart of my harsh expression, there is a love and respect, for the people, that does not exist in superficial appraisals of the masses. My audiences are those who strive to go one step further, not those who are the guardians of the old equations nor those who dread self examination and self reflexivity.

Bahram Bayzaie

I'm very proud that the World Cinema Foundation has restored this wise and beautiful film, the first feature from its director Bahram Bayzaie. The tone puts me in mind of what I love best in the Italian neorealist pictures, and the story has the beauty of an ancient fable – you can feel Bayzaie's background in Persian literature, theater and poetry. Bayzaie never received the support he deserved from the government of his home country – he now lives in California – and it's painful to think that this extraordinary film, once so popular in Iran, was on the verge of disappearing forever.

The original negative has been either impounded or destroyed by the Iranian government, and all that remained was one 35mm print with English subtitles burned in. Now, audiences all over the world will be able to see this remarkable picture.

Martin Scorsese

MAYNILA SA MGA KUKO NG LIWANAG

Filippine, 1975 Regia: Lino Brocka

■ T. int.: *Manila in the Claws of Light*. Scen.: Clodualdo del Mundo dal romanzo omonimo di Edgardo Reyes. F.: Miguel de Leon. M.: Edgardo Jarlego, Ike Jarlego. Mus.: Max Jolson. Su.: Luis Reyes, Ramon Reyes. Int.: Bembel Roco (Julio Madiaga), Hilda Koronel (Ligaya Paraiso), Lou Salvador Jr. (Atong), Tommy Abuel (Pol), Jojo Abella (Bobby), Juling Badabaldo (Misis Cruz). Prod.: Miguel de Leon, Severino Manotok per Cinema Artists ■ DCP. D.: 124'. Col. Versione tagalog con sottotitoli inglesi / *Tagalog version with English subtitles* ■ Da: World Cinema

Foundation ■ Restaurato nel 2013 da World Cinema Foundation e Film Development Council delle Filippine presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, in collaborazione con LVN, Cinema Artists Philippines e Miguel de Leon / *Restored in 2013 by the World Cinema Foundation and the Film Development Council of the Philippines at Cineteca di Bologna/L'Immagine Ritrovata laboratory, in association with LVN, Cinema Artists Philippines and Miguel de Leon*

Alcuni sicuramente ricorderanno il giorno in cui a Cannes si cominciò a parlare di un piccolo film filippino a basso budget. Era il 1978. Secondo alcuni si trattava di un film 'sporco', a ennesima riprova del fatto che un'opera nata nelle fogne può contenere tanta passione da sconfinare nella tragedia, come aveva osservato il grande scrittore Lu Xun. Lino Brocka è stato uno dei registi più *fisici* della storia del cinema. [...] Possedeva una straordinaria vitalità, che espresse nelle grandi manifestazioni organizzate contro il regime di Marcos. Con i proventi dei suoi film acquistò sofisticate attrezzature sonore che gli permisero di riprendere l'intera Epifanio de los Santos Avenue, l'imponente asse autostradale che taglia Manila da nord a sud. Lino conosceva tutte le arterie di questa metropoli brulicante, che esplorava come faceva con le vene dei reietti dei suoi film. Poteva capitare che una vena si rompesse, e allora il sangue si riversava sullo schermo: accadde con *Insiang*, *Jaguar*, *Bona*, *Bayanko*, tutti presentati a Cannes. E poi, di punto in bianco, la morte: in uno stupido, evitabile incidente stradale. [...] Ma ancora oggi, quando guardate *Maynila*, siete bruciati da una fiamma che non si spegne mai.

Pierre Rissient

Ultrarapido, di una vitalità feroce, inclassificabile, questo piccolo uomo si trova esattamente nel cuore del suo paese. Le contraddizioni della cultura e del cinema filippino lui le conosce tutte, le vive tutte. Brocka non è un eroe solitario, è un personaggio pubblico, un marginale 'esposto', calunniato e protetto dalla fama che sta nascendo all'estero. In lui c'è qualcosa di pasoliniano: il rispetto per la cultura 'bassa', l'emozione di fronte alla bellezza dei corpi, la volontà di sezionare per quanto possibile il legame sociale di cui



Maynila sa mga kuko ng liwanag

questi corpi sono l'emblema. Brocka ama invischiare i suoi personaggi nelle trappole della messa in scena, non distoglie lo sguardo quando sono travolti dall'emozione. Essi finiscono con le spalle al muro, e noi con loro.

Serge Daney, 1981

Il restauro è stato possibile grazie ai negativi originali depositati al BFI National Archive fin dall'inizio degli anni Ottanta da Pierre Rissient per conto di Lino Brocka. Lo stato di conservazione dei negativi era critico. Il negativo è stato sottoposto a scansione per immersione in 4K. Il direttore della fotografia, Mike de Leon, ha guidato il processo di *grading* e ha confermato la validità della copia positiva usata come riferimento.

There are undoubtedly a few people left who still remember that day in Cannes 1978 when rumors started circulating about a small, low budget film from the Philippines. A 'dirty' film, as some claimed, once more proving Lu Xun correct when he observed that while some art might originate in the sewer, it can be so full of passion that it goes as deep as tragedy. And perhaps even further, because Lino was one of the most physical filmmakers that cinema has ever had. [...] He possessed a remarkable vitality which was expressed fully in the large demonstrations he organized against Marcos' regime. With the money he made with his

commercial films he bought some sophisticated sound equipment which allowed him to cover the entire Epifanio de los Santos Avenue, Manila's massive north to south transportation corridor. Lino knew all the arteries of this swarming city, and he penetrated them just as he penetrated the veins of the outcasts in his films. Sometimes a vein would crack open and bleed. And that blood oozed on the screen with Insiang, Jaguar, Bona, Bayanko, all of which were shown in Cannes. And then, just like that, he died, in a stupid, easily avoidable car accident. [...] Still, when you watch Maynila, you'll be burned by a flame that never goes out.

Pierre Rissient

Ultra-fast, fiercely vital, unclassifiable, this little man exists right in the heart of his country. He knows and experiences all the contradictions of Filipino culture and cinema. Brocka is not a solitary hero, he is a public figure; though marginal, exposed, and slandered, he is protected by his fame abroad. He has some key traits in common with Pasolini: a respect for 'lower' culture, a feeling for the beauty of the body, a willingness to dissect the social links that the bodies represent. Brocka loves flinging his characters into the traps of mise en scène, he never turns away when they are overwhelmed by emotion, and once they are cornered, neither can we.

Serge Daney, 1981

The restoration was made possible through the use of the original camera and sound negatives deposited by Pierre Rissient, on behalf of Lino Brocka, at the BFI National Archive since the early 1980s. The state of conservation of the negatives was critical. The negative was wet-scanned at 4K resolution. Color decay was also a significant problem. The film's cinematographer, Mike de Leon, attentively guided the grading phase and validated a positive print for reference.

MAYNILA... ISANG PELIKULANG PILIPINO The Making of Manila

Filippine, 1975

■ F., M.: Clodualdo del Mundo Jr. Mus.: Max Jocson. Int.: Lino Brocka, Hilda Koronel, Bembel Roco. Prod.: Miguel de Leon. ■ DCP. D.: 22'. Col. Versione tagalog con sottotitoli inglesi / *Tagalog version with English subtitles* ■ Da: World Cinema Foundation ■ Restaurato nel 2013 da World Cinema Foundation e Film Development Council delle Filippine presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored in 2013 by the World Cinema Foundation and the Film Development Council of the Philippines at Cineteca di Bologna/L'Immagine Ritrovata laboratory*

Voluto e realizzato dallo stesso Brocka e dal produttore e direttore della fotografia Miguel de Leon, questo breve e raro documentario è stato riportato alla luce durante il processo di restauro di *Maynila*. Il dialogo con Brocka approfondisce la sua visione artistica, le sue scelte nella direzione degli attori e analizza alcuni dei nodi narrativi del film

This short and rare documentary made by Brocka with producer and director of photography Miguel de Leon, came to light during the restoration process of Maynila. While filming, Brocka discusses his artistic vision, his directing the actors, and explores some of key narrative elements of the film.

OMAGGIO A RENÉ VAUTIER TRIBUTE TO RENÉ VAUTIER

AFRIQUE 50

Francia, 1950 Regia: René Vautier

■ Scen., F., M., Su.: René Vautier. Mus.: Keita Fodela. Prod.: René Vautier per Ligue française de l'Enseignement ■ 16mm. D.: 17'. Bn. Versione francese / *French version*
■ Da: Cinémathèque française

Avevo vent'anni quando girai *Afrique 50*. Il mio unico scopo era mostrare la verità sulla vita quotidiana dei contadini neri nell'Africa occidentale francese. Ho semplicemente filmato ciò che vedevo. Allora hanno tentato di impedirmi di filmare. In particolare i coloni mi hanno violentemente ostacolato. Questo film, al quale la Cinémathèque française ha reso un omaggio molto lusinghiero qualche anno fa, mi ha causato, all'epoca, gravi problemi. Nel 1972 *Avoir vingt ans dans les Aurès* ha ricevuto il premio della critica internazionale al Festival di Cannes. Nonostante questo riconoscimento, il film ha dovuto aspettare dodici anni prima di essere trasmesso dalla televisione francese. Alcuni vi hanno visto un'accusa assurda contro i presunti benefici della presenza francese nelle colonie. Questi film comunque, continuano a essere diffusi e citati, il che alimenta il risentimento dei nostalgici del colonialismo. [...] Questi nostalgici, legati alla destra o al Front National mi perseguitano ancora oggi con la loro sete di vendetta, disturbando le manifestazioni a cui prendo parte. [...] Alcuni ambienti rifiutano categoricamente di considerare con lucidità il passato coloniale. Ma le giovani generazioni devono conoscere quello che fu fatto in nome della Francia nelle colonie. Spero che i miei film possano continuare a contribuire a questo scopo.

Rosa Moussaoui, *René Vautier: "Les at-tardés du colonialisme poursuivent en-core de leur vindicte", "l'Humanité", 4 maggio 2009*

Afrique 50 è un film contro la barbarie, il colonialismo e lo sfruttamento. *Afrique 50* testimonia e accusa. Le sue immagini fragili, sfuggite alla distruzione della

polizia e della censura, hanno la forza di convinzione e la tenuta dei grandi film, unici e universali. *Afrique 50* getta vergogna sulla maggior parte dei film documentari girati in Africa nello stesso periodo, menzogne risapute, frodi compiacenti. Girato a rischio della vita da René Vautier in condizioni allo stesso tempo epiche e tragiche – rievocate in un libro di memorie (*Caméra citoyenne*, Éditions Apogée, 1998) – *Afrique 50*, che inizia come un banale documentario, si erge ben presto ad atto d'accusa contro i misfatti e le atrocità perpetrate dai coloni francesi e dall'esercito in nome della Francia. È la voce di René Vautier che risuona nella colonna sonora. L'attore ingaggiato per leggere il testo scritto, dopo aver ricevuto delle pressioni, si era ritirato all'ultimo momento e allora René Vautier, infuriato, si impadronì del microfono nello studio di registrazione e improvvisò direttamente sulle immagini.

Christian Lebrat, *L'Icône*, in *René Vautier, Afrique 50*, Éditions Paris Expérimental, Parigi 2001

I made Afrique 50 when I was twenty. My only aim was to show the truth about black farmworkers' daily life in French West Africa. I simply filmed what I saw. Some people tried to stop me from filming. The settlers in particular violently oppsed me. This film, which the Cinémathèque française paid a flattering tribute to a few years ago, caused me big problems at the time. In 1972 Avoir vingt ans dans les Aurès received the International Critics' prize at the Cannes Festival. Despite this recognition, the film had to wait twelve years before being broadcast on French television. Some people saw it as an absurd accusation against the assumed advantages of the French presence in the colonies. However, these films continue to be distributed and referenced, something that feeds the resentment of those nostalgic for colonialism. [...] These people, with rightwing connections and links to the Front National, are still trying to get revenge, disturbing the events which I take part in. [...] Some groups categori-

cally refuse to clearly think about the colonial past. But the young generation has to know what was done in the colonies, in France's name. I hope that my films can continue to contribute towards this goal. Rosa Moussaoui, René Vautier: "Les at-tardés du colonialisme poursuivent en-core de leur vindicte", "l'Humanité", May 4, 2009

Afrique 50 is a film against barbarity, colonialism, and exploitation. Afrique 50 bears witness, as well as accuses. Its fragile images, which have survived destruction by police and censors, have the force of conviction and the unique and universal quality of great films. Afrique 50 shames most documentary films shot in Africa during that period: known lies, tacit consent. At great risk to his own life, René Vautier shoots Afrique 50 under conditions that were both epic and tragic, and which he evokes in his memoirs (Caméra citoyenne, Éditions Apogée, 1998) – Afrique 50, which begins as an banal documentary, sets itself up as plea against the ravages and atrocities perpetuated by the French colonies and army in the name of France. René Vautier's voice resonates on the soundtrack. When the actor set to say the written text backs down under pressure at the last minute, René Vautier grabs the recording studio microphone in anger and improvises directly over the images.

Christian Lebrat, *L'Icône*, in *René Vautier, Afrique 50*, Éditions Paris Expérimental, Paris 2001

AVOIR VINGT ANS DANS LES AURÈS

Francia, 1971 Regia: René Vautier

■ T. int.: *To Be Twenty in the Aures*. Scen.: René Vautier. F.: Pierre Clément. M.: Nedjma Scialom, Hamid Djellouli, Jacques Michel. Mus.: Pierre Tisserant, Bernard Ramel, René Vautier, Yves Branellec. Su.: Antoine Bonfanti. Int.: Alexandre Arcady (il caporale Noël), Hamid

Djellouli (Youssef), Philippe Léotard (il luogotenente Perrin), Jacques Canselier (Coco), Jean-Michel Ribes (il prete), Alain Scoff (Lomic), Michel Élias (Robert), Jean-Jacques Moreau (Jacques), Yves Branellec (Youenn), Philippe Brizard ("La Marie"), Charles Tretout (Charles), Pierre Vautier (Pierrick), Alain Vautier (Lanick), Bernard Ramel (Nanard). Prod.: U.P.C.B.. Pri. pro.: 12 maggio 1972 ■ 35mm. D.: 100'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ■ Da: Cinémathèque française ■ Restaurato da Cinémathèque française, in associazione con Moïra Vautier, Cinémathèque de Bretagne, Région Bretagne e Festival du film français di Richmond presso il laboratorio Digimage. Il progetto ha beneficiato del finanziamento del CNC per la digitalizzazione delle opere cinematografiche. La versione restaurata in 2K rispetta il formato (1:37), il montaggio e il sonoro originali / *Restored by Cinémathèque française, in association with Moïra Vautier, Cinémathèque de Bretagne, Région Bretagne and Festival du film français di Richmond at Digimage laboratory. This program was made possible thanks to the financial support of the CNC for the digitalization of the films. The restored 2K version maintains the original format (1:37), editing and soundtrack*

Avoir vingt ans dans les Aurès sembrerà di primo acchito un film sulla guerra d'Algeria, soprattutto a coloro che, chi più, chi meno, l'hanno vissuta. Tutto induce a pensarlo: la sceneggiatura come la personalità di René Vautier. [...] Da una parte, anche se molti in Francia, a sinistra come a destra, desiderano dimenticarla, non sarà mai inutile meditare su eventi di tale gravità e cercare di analizzarli nelle loro manifestazioni come nelle loro cause. Dall'altra, e questo mi sembra ancora più importante, il soggetto essenziale del film oltrepassa di molto il caso singolare della guerra d'Algeria e della storia narrata dal film, anche se autentica [...]. La guerra è un meccanismo che ha una sua logica specifica. Essa implica (fatta eccezione per i professionisti, beninteso) una vita al di fuori del contesto normale da parte di chi vi partecipa, con dei rituali, degli affetti e degli odi che non hanno nulla in comune con quelli del mondo cosiddetto

civile. Dal momento in cui si accetta di parteciparvi, ci si assume il rischio di una degradazione individuale, rischio tanto più grande perché, ignorando tutto di quel mondo, non siamo in grado di misurarla. Entrando in quel sistema, accettiamo di farci assorbire da una macchina senza sapere fino a che punto questa possa finire per divorarci. È questo che dimostra il film di Vautier e che ripete come leitmotiv la canzone che l'accompagna: "Fous pas les pieds dans cette merde, sinon t'y passeras jusqu'au cou" (non immergere i piedi in questa merda, altrimenti ti sommergerà fino al collo).

L'idea che possedere una coscienza politica matura consenta di mantenere la propria purezza originale è un'illusione in cui ci si culla volentieri alla vigilia di una mobilitazione. Vautier distrugge anche questa illusione scegliendo come eroi non i soliti criminali assassini o casi psichiatrici patologici (che offrono una coscienza rassicurante allo spettatore eliminando ogni identificazione) ma proprio degli individui coscienti, militanti, pacifisti, sicuri di sé e che lo stesso non esiteranno a commettere omicidi, stupri, torture, perché questo è nella logica delle cose. D'altronde è proprio ciò che dirà il loro tenente (paracadutista di carriera): "Non avevo nessun bisogno di obbligarvi o di indottrinarvi, a partire dal momento in cui formate un gruppo omogeneo si formano dei vincoli che vi conducono ad aggredire i nemici e ad agire così" (cito molto vagamente a memoria ma il senso è questo).

François Chevassu, "La Revue du cinéma – Image et son", n. 262, giugno-luglio 1972

At first glance Avoir 20 ans dans les Aurès looks like it is a film about the war in Algeria, especially to the people who lived through it, some more than others. Both the script and René Vautier's personality lead us to think about it. [...] On one hand, even if many people in France on both the left and right want to forget about it, it is never useless to reflect on events of such seriousness and try to analyse both their cause and the way they manifest themselves. On the other hand, and this seems more important to me, the main subject of the film goes far beyond the war in Algeria and the story that it tells, even if it is genuine [...]. War is a mechanism with

its own specific purpose. It implies an out of the ordinary life for the people in it (needless to say, making an exception for professionals), with the rituals, affection and hate that have nothing in common with the so-called civilised world. From the moment when you accept to participate in it, you take the risk of individual degradation, an even bigger risk because we are ignorant of everything in that world and do not know how to measure it. Entering in that system, we accept that we will be absorbed by the machine without knowing to what extent it will destroy us. This is what Vautier's film demonstrates, repeating the song that accompanies it, like a leitmotiv: "Fous pas les pieds dans cette merde, sinon t'y passeras jusqu'au cou" (Do not tread in that shit, or you will end up with it up to your neck).

The idea that possessing a mature political conscience allows us to maintain our own original purity is an illusion that we willingly nurture before mobilisation. Vautier also breaks this illusion by, instead of choosing the usual criminals, murderers and psychologically disturbed individuals as heroes (reassuring the spectator by eliminating any identification), choosing conscious, militant, pacifist and self-assured individuals who, nevertheless, do not hesitate to commit murder, rape, torture, because this is the way things are. After all, it is exactly what the lieutenant, who is a trained paratrooper, will explain: "I did not need to force you or indoctrinate you, from the moment when you formed a homogenous group, roads which lead you to attack your enemy and act in this way are also formed" (I am quoting very vaguely, but this is the gist of what he said).

François Chevassu, "La Revue du cinéma – Image et son", n. 262, June-July 1972

ZANZIBAR FILMS

La fine degli anni Sessanta coincide con la nascita di una nuova generazione, al cinema come altrove. Sono noti i numerosi esperimenti realizzati nell'ambito del cinema militante, meno conosciuti sono forse quelli che posero le basi delle sperimentazioni cinematografiche di Daniel Pommereulle, Serge Bard, Patrick Deval, Philippe Garrel, e Jackie Raynal. Grazie a quest'ultima tra il 2009 e il 2010 i film del gruppo Zanzibar sono entrati nelle collezioni della Cinémathèque de Toulouse, insieme agli archivi personali di Jackie Raynal e ai suoi film più tardi, tra i quali *Hôtel New York*, realizzato nel 1984 negli Stati Uniti. Jackie Raynal ha reso possibile la programmazione nelle sale di Bleecker Street e della Carnegie Hall di New York, che furono i principali centri di diffusione del cinema francese e del cinema indipendente internazionale negli anni Ottanta e Novanta.

The late Sixties saw the arrival of a new generation, in film and other arts. There are many well known examples of experimental films produced in the radical cinema movement, and some lesser known works that perhaps laid the groundwork for experimental film, by Daniel Pommereulle, Serge Bard, Patrick Deval, Philippe Garrel, and Jackie Raynal. Thanks to the latter, between 2009 and 2010 the work of the Zanzibar Group entered into the collection of the Cinémathèque de Toulouse, together

with Jackie Raynal's personal archives and her later films, among them Hôtel New York, shot in 1984 in the US. Jackie Raynal also facilitated the programs screened at the Bleecker Street cinema and at Carnegie Hall in New York, the principle sites where French and independent international films were shown in the 80s and 90s.

VITE

Francia, 1968

Regia: Daniel Pommereulle

■ Int.: Mustapha, Daniel Pommereulle, Charlie Urvois. Prod.: Sylvina Boissonas ■ 35mm. D.: 34'. Col ■ Versione francese / French version ■ Da: Cinémathèque de Toulouse

Pamphlet cosmico, meteora formale e ultimo grido della rivoluzione mancata, *Vite* è stato parzialmente girato nel deserto marocchino. Una serie di piani-sequenza filmati con un teleobiettivo o attraverso un telescopio si conclude con un'apologia del deserto e di Saturno.

Cosmic treatise, stylish meteor and the last scream of a failed revolution, Vite was partially shot in the Moroccan desert. A series of continuous sequences shot with telephoto lenses or through a telescope ends with an apology of the desert and from Saturn.



Deux fois

DEUX FOIS

Francia, 1969 Regia: Jackie Raynal

■ F.: André Weinfeld. M.: Nina Baratier. Int.: Jackie Raynal, Francisco Viader & Oscar. Prod.: Sylvina Boissonas ■ 35 mm. D.: 72'. Bn ■ Versione francese / French version ■ Da: Cinémathèque de Toulouse

Reinvenzione di sé attraverso e dentro il film. L'incontro in un bar con un uomo a cui la regista propone di vivere una storia d'amore e una storia di cinema mescolate fino alle estreme conseguenze. Il diario incompiuto di una giovane donna a Barcellona.

Jackie Raynal

Questo film è una riflessione volutamente elementare su alcune funzioni primarie del film che sono alla base stessa del montaggio – attesa, esplorazione dell'immagine, memoria percettiva, rapporti tra lo spazio dentro e fuori campo, il tutto attraverso una serie di piani sequenza autonomi di una semplicità esemplare.

Noël Burch, in Jonathan Rosenbaum, *Film: the Front Line 1983*, Paperback, Denver 1983.

The reinvention of oneself through and within the film. The director meets a man in a bar and offers to begin a love story and a film together, and they are mixed up with extreme consequences. The unfinished diary of a young woman in Barcelona.

Jackie Raynal

This film is a purposefully elemental reflection on certain primary functions of film that are very foundation of editing – waiting, the exploration of the image, perceptive memory, the relationship between what is in and out of frame, all accomplished through a series of autonomous continuous sequences that are quintessentially simple.

Noël Burch, in Jonathan Rosenbaum, *Film: the Front Line 1983*, Paperback, Denver 1983



IL GIAPPONE PARLA! CANTANTI E SPADACCINI

Japan Speaks Out! Singers and Swordsmen

Programma e note a cura di / Programme and notes curated by
Alexander Jacoby e Johan Nordström

In co-produzione con / In co-production with
National Film Center - The National Museum of Modern Art, Tokyo

Nonostante il successo di film innovativi come *Madamu to nyobo* (*La vicina e la moglie*, 1931) di Heinosuke Gosho, all'inizio degli anni Trenta i film sonori in Giappone erano decisamente una minoranza. Verso la metà del decennio però la tecnologia sonora si era ormai ampiamente diffusa, grazie agli investimenti degli studi e delle sale cinematografiche. Nel 1933, la P.C.L. (Photo Chemical Laboratory) di Tokyo e il J.O. Studio di Kyoto avevano avviato la produzione specializzandosi esclusivamente in film sonori. Ma la transizione fu comunque lenta. Anche se un considerevole numero di film faceva un uso, seppur limitato, di tecnologie sonore, solo a partire dal 1936 i film sonori giunsero a costituire la maggioranza della produzione nazionale. In quel periodo, caso pressoché unico nella storia del cinema, i muti continuarono ad affiancarsi alla produzione sonora, mentre le potenzialità estetiche delle nuove tecnologie venivano gradualmente assimilate e sviluppate.

Anche la situazione politica e sociale del Giappone attraversava un momento di transizione. Il fragile consenso liberale e democratico degli anni Venti era andato in frantumi e l'influenza dell'esercito si era fatta più forte. La borghesia conservava gusti e stili di vita occidentalizzati, ma il sentimento nazionalista stava crescendo. In tempi di depressione economica i salariati urbani si trovavano ad affrontare nuove insicurezze, mentre gli abitanti delle regioni rurali vivevano nell'indigenza. Malgrado la censura sempre più rigida, i problemi economici e sociali si riflettevano nel cinema dell'epoca. Questa seconda parte (di tre) della retrospettiva dedicata ai film sonori prodotti in Giappone durante il periodo di transizione si concentra su tre studi attivi all'epoca. La produzione della P.C.L., con la sua enfasi sulla musica, la vita urbana e una critica sociale a tratti penetrante, mette in luce la tormentata modernità del Giappone degli anni Trenta. Film musicali come *Ongaku kigeki: Horoyoi jinsei* (*Vita ebbra*, 1933), rivolti alla borghesia urbana, con il loro sofisticato uso del *product placement* e dei *tie-in* testimoniano di una moderna cultura dei consumi. Ma la P.C.L. si misurò anche con le problematiche sociali e le divisioni economiche e regionali del Giappone tra le due guerre in drammi realisti e di critica sociale come *Futarizuma: Tsuma yo bara no yo ni* (*Moglie, sii come una rosa*, 1935) e *Ani imoto* (*Ino e Mon*, 1935).

Il J.O. Studio, con il quale la P.C.L. si sarebbe poi fusa a formare la Toho, condivideva le stesse tematiche, e nella rassegna è rappresentato da *Ongaku eiga: Hyakumannin no gassho* [*Coro di un milione di voci*, 1935], film musicale simile a quelli della P.C.L. per toni e ambientazione. Inoltre, avendo sede a Kyoto, la J.O. produsse anche molti *jidai-geki* (film in costume) che sono per lo più andati perduti. Il *jidai-geki* era anche la specialità della Nikkatsu, società creata nel 1912 che tentò di fondere storie tradizionali e nuova tecnologia sonora declinando in uno stile tutto particolare il dramma in costume di stampo realistico. Questa produzione è esemplificata soprattutto dai film di due grandi registi, Sadao Yamanaka e Mansaku Itami, le cui creazioni sovversive sono rappresentate da *Kochiyama Soshun* (1936), pessimista e tetramente faceto, e dal satirico ed effervescente *Akanishi Kakita* (1935), prodotto dalla compagnia di Chiezo Kataoka ma distribuito dalla Nikkatsu. Nel loro insieme, i film prodotti dai tre studi non solo esemplificano l'evoluzione del sonoro ma esprimono eloquentemente le tensioni e le transizioni della società giapponese in un'epoca difficile.

Alexander Jacoby e Johan Nordström

During the early 1930s, despite such pioneering successes as Heinosuke Gosho's *Madamu to nyobo* (*The Neighbour's Wife and Mine*, 1931), fully-fledged talkies had remained a definite minority in Japan. But by the middle of the decade, sound technology had become more widely disseminated as both studios and theatres invested in the new medium. In 1933, the Tokyo-based P.C.L. (Photo Chemical Laboratory) and the Kyoto-based J.O. Studio had begun production with the remit of producing sound films exclusively. But the transition to fully integrated talking pictures was a slow one. Although a considerable number of films made limited use of 'sound' technology (e.g. *part-talkies*, films shot silent with added music or sound effects, etc.), it was not until 1936 that the majority of films produced in Japan were full talkies. The period thus marks an almost unique instance in which sound films were made alongside silents, and in which the aesthetic potential of new sound technologies was gradually assimilated and developed.

Japan's social and political situation too was in an era of transition. The fragile liberal and democratic consensus of the 1920s had unraveled as the military took an increasingly assertive role in politics. A prosperous bourgeoisie retained somewhat Westernised lifestyles, but nationalist sentiment was growing. In an era of economic depression, urban salaried workers faced a new insecurity, while rural regions remained in extreme poverty. Despite tightening censorship, these social and economic concerns were reflected in the varied and creative cinema of the period.

This second part of an ongoing retrospective of early Japanese sound films focuses on three studios active in this key period. The work of P.C.L., with its stress on musicality, city life and its at times trenchant social commentary, highlights the troubled modernity of 1930s Japan. Catering to the more prosperous urban middle class, musicals such as *Ongaku kigeki: Horoyoi jinsei* (*Tipsy Life*, 1933) are evidence of a modern consumer culture with their sophisticated use of product placement and multimedia tie-ins. Yet P.C.L. also confronted the social and personal concerns of interwar Japan, its economic and regional divisions, in realist and socially critical dramas such as *Futarizuma: Tsuma yo bara no yo ni* (*Wife Be Like a Rose*, 1935) and *Ani imoto* (*Ino and Mon*, 1935).

J.O. Studio, with which P.C.L. would ultimately merge into Toho, shared some of these concerns, and is represented here by *Ongaku eiga: Hyakumannin no gassho* (*Chorus of One Million Voices*, 1935), a musical similar in tone and milieu to those of P.C.L. In addition, its base in Kyoto allowed it to produce numerous *jidai-geki* (*period films*), most sadly lost or unavailable today. The *jidai-geki* was also the speciality of Nikkatsu, a studio whose history stretched back to 1912 but which now sought to fuse traditional narratives with the new sound technology, creating a distinctive style of realist period drama. This is exemplified in particular by the work of two great filmmakers, Sadao Yamanaka and Mansaku Itami, whose subversive outputs are represented respectively by the downbeat yet darkly witty *Kochiyama Soshun* (1936) and the sparkingly satirical *Akanishi Kakita* (1935), made by star Chiezo Kataoka's own production company but distributed by Nikkatsu. Taken together, the work of the three studios exemplifies not only developments in sound film, but also eloquently expresses the tensions and transitions in Japanese society during this critical period.

Alexander Jacoby and Johan Nordström

ONGAKU KIGEKI: HORYOI JINSEI

Giappone, 1933 Regia: Sotoji Kimura

[*Vita ebbra*] ■ T. int.: *Tipsy Life*. Scen.: Keiji Matsuzaki. F.: Hiroshi Suzuki. M.: Mikiya Tachibana. Mus.: Kiyosuke Kanetsune, Kyosuke Kami, Ryoza Okuda. Su.: Koji Ichikawa. Int.: Musei Tokugawa (capo dell'azienda), Dekao Yokoo (capo della gang), Heihachiro Okawa (Asao), Hisao Yoshitani (lo sgherro), Kamatari Fujiwara (Tokukichi), Tokio Seki (padre di Asao), Sadao Maruyama ('Runpen', un vagabondo), Roppa Furukawa (Roppa), Shiro Otsuji (alcolizzato), Sachiko Chiba (Emiko), Eiko Aida (padrona della gelateria), Ryutaro Nakane. Prod.: Iwao Mori per P.C.L. ■ 35mm. D.: 77'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *Japanese version with English subtitles* ■ Da: National Film Center - The National Museum of Modern Art, Tokyo ■ Colonna sonora sottoposta a riduzione del rumore / *The soundtrack has undergone noise reduction*. Il formato della copia è 1:1,19, lo standard dei primi sonori giapponesi tra la fine degli anni Venti e il 1933 circa / *The aspect ratio of the current print is 1:1.19, the standard ratio for Japanese early talkies, which existed from the end of the 1920s to around 1933*

Generalmente considerato il primo vero film musicale giapponese, *Vita ebbra* fu anche il primo titolo completamente prodotto dalla pionieristica P.C.L., società fondata proprio per sfruttare l'emergente tecnologia sonora e che inizialmente si era limitata a fornirla ad altre case di produzione.

La P.C.L. lavorava in collaborazione con una ditta produttrice di birra, la Dai Nihon Biru, che si sobbarcò tutte le spese di produzione e i cui prodotti figurano nel film, secondo l'uso moderno e sofisticato del *product placement* che caratterizzò i primi film dello studio. *Vita ebbra* è parzialmente ambientato in una birreria e narra della relazione tra una venditrice di birra in una stazione ferroviaria e uno studente di musica che sta tentando di scrivere una canzone di successo. Pur criticando l'intreccio sfilacciato, il recensore di "Kinema Junpo" lodò l'originalità del film.

Il regista Sotoji Kimura aveva già lavorato a un film sonoro con *Kawa muko no*



Ongaku kigeki: Horoyoi jinsei

seishun (Giovinezza al di là del fiume, 1933), una storia proletaria per la quale la P.C.L. aveva fornito la tecnologia sonora. Fu dunque naturale che ci si rivolgesse a lui per il primo film prodotto completamente in proprio. L'attrice Sachiko Chiba fu scelta anche grazie alla sua apparizione nel film di Tomu Uchida *Sakebu Ajia* (L'Asia urla, 1932), per il quale la P.C.L. aveva fornito il sonoro: era destinata a legare il proprio nome allo studio e ad esserne la prima vera diva, grazie a film come *Tsuma yo bara no yo ni* (Moglie, sii come una rosa).

The film generally regarded as Japan's first true musical was also the first film fully produced by the pioneering studio P.C.L., a company founded specifically to take advantage of emergent sound technology. After a number of films in which the company had provided sound technology for other studios, Topsy Life was the first film to be made entirely in-house.

P.C.L. worked in collaboration with a brewer's firm, Dai Nihon Biru, who met the production costs of the film in full, and whose products are featured in the film in an example of the sophisticated and modern merchandising which was characteristic of the studio's early work. The film is partially set in a beer hall, and

its story concerns a beer seller at a train station and her relationship with a music student trying to create a hit song. While the "Kinema Junpo" reviewer was critical of the disconnected narrative, he praised the film's novelty.

Director Sotoji Kimura had already worked on a sound film with Kawa muko no seishun (Youth Across the River, 1933), a proletarian story for which P.C.L. had supplied the sound. It was thus natural that they should turn to him to direct their first full-scale production. Star Sachiko Chiba was also cast on the basis of her appearance in Tomu Uchida's film Sakebu Ajia (Asia Cries Out, 1932), for which P.C.L. had provided the sound, and was to become a company stalwart, and the studio's first real star, appearing in such films as Tsuma yo bara no yo ni (Wife! Be Like a Rose!).

ENOKEN NO SEISHUN SUIKODEN

Giappone, 1934

Regia: Kajiro Yamamoto

[*Romantico e folle*] ■ T. int.: *Romantic and Crazy*. Sog., Scen.: P.C.L. Bungeibu, Pierre Brillant Theatre F.: Hiromitsu Karasawa. Scgf.: Takeo Kita. Mus.: Kyosuke Kami.



Enoken no seishun suikoden

Su.: Koji Hayakawa. Int.: Kenichi Enomoto (se stesso), Teiichi Futamura, Masako Tsutsumi, Sachiko Chiba, Heihachiro Okawa. Prod.: P.C.L. ■ 35mm. D.: 85'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *Japanese version with English subtitles* ■ Da: National Film Center - The National Museum of Modern Art, Tokyo ■ La copia si basa su un controtipo negativo 35mm acquistato grazie a un fondo nazionale supplementare stanziato nel 2009 dalla Agenzia per gli Affari Culturali e in seguito restaurato dal National Film Center. Colonna sonora sottoposta a riduzione del rumore / *The current print is based on a 35mm dupe negative bought using a supplementary national budget provided for the purchase of films by the Agency for Cultural Affairs in 2009, and later restored by the NFC. The soundtrack has undergone noise reduction*

I primi film musicali della P.C.L., osservano Joseph Anderson e Donald Richie, “non erano tanto veri film ma piuttosto numeri di varietà filmati, molti dei quali effettivamente finanziati da compagnie discografiche ansiose di pubblicizzare i loro artisti e le loro canzoni”. Anderson e Richie fanno bene a segnalare gli stretti legami tra i diversi media commerciali agli inizi del sonoro, ma il trattamento condiscendente che riservano a quei film è ingiustificato. Il primo film sonoro interpretato da Enoken, il cui titolo è un gioco di parole su un classico della letteratura cinese, *Shuihu Zhuan* o in giapponese *Suikoden* (letteralmente “Storia in riva all’acqua”), bilancia l’estetica del sonoro con quella del teatro di rivista.

Kenichi Enomoto (Enoken) era già apparso in vari film muti, ma era più noto come artista di varietà di Asakusa, il quartiere

dei teatri di Tokyo. La casa di produzione ingaggiò anche la sua troupe e la trama fu costruita intorno alle scene che lo avevano reso famoso sul palcoscenico. I numeri in cui l’attore ‘rompe la quarta parete’ per chiedere consigli al pubblico rimandano alle origini teatrali del film.

I manifesti pubblicitari dell’epoca vantavano “il comico numero uno e la commedia musicale numero uno del Giappone”, spingendosi a millantare l’approvazione di Eddie Cantor e dei fratelli Marx. In effetti il film si ispirava consapevolmente al musical di Hollywood, sin dall’esplicito omaggio iniziale a *Il re dell’arena* (1932), interpretato proprio da Cantor.

Il film segna il debutto alla P.C.L. del regista Kajiro Yamamoto, che in precedenza aveva lavorato alla Nikkatsu. Il regista rimase fedele alla compagnia anche quando essa si fuse con la J.O. per dar vita alla

Toho, e la sua collaborazione con Enoken si estese fino al dopoguerra. Lavorò anche ad alcuni adattamenti letterari, come i due film tratti dalle opere del romanziere del periodo Meiji Soseki Natsume, *Il signorino* (1935) e *Io sono un gatto* (1936). Mentore di Akira Kurosawa, che fu suo aiuto regista in *Uma* (Cavallo, 1941) e in altri film, Yamamoto influenzò profondamente la storia del cinema giapponese.

P.C.L.'s early musicals, Joseph Anderson and Donald Richie complained, were "not actual movies so much as photographed vaudeville turns, many actually sponsored by record companies anxious to publicize their songs and artists". But while Anderson and Richie are right to point to the close ties between different commercial media during the early sound period, their slighting dismissal of the films is unwarranted. Enoken's first sound film, whose title puns on the title of a classic of Chinese literature, The Water Margin (Shuihu Zhuan or Suikoden in Japanese), is self-consciously a multimedia work, which balances the aesthetics of the sound film with those of the stage revue. The revue artist Kenichi Enomoto (Enoken) had already appeared in a number of silent films, but was best known as a stage performer, having made his name as a comedian in Tokyo's theatrical district of Asakusa. The film employed not only the star, but his entire theatrical troupe, and the narrative was structured around scenes which Enoken had played successfully on stage. Gags where the star "breaks the fourth wall" to ask the advice of the audience glance back to the film's origins in live theatre. Billed as offering "Japan's number one comedy actor and Japan's number one musical comedy", the film self-consciously borrows from Hollywood musical comedy, with the opening scene paying homage to the Eddie Cantor vehicle The Kid from Spain (1932). Indeed, on its original release, the posters carried spoof endorsements by Eddie Cantor and the Marx Brothers!

Director Kajiro Yamamoto, who had been working previously at Nikkatsu, made his P.C.L. debut with this film. He was to become a stalwart of the company and its successor, Toho, with his collaboration with Enoken extending into the post-war era. In addition, he worked on liter-

ary adaptations such as two films based on the work of Meiji-era novelist Soseki Natsume, Botchan (1935) and I Am a Cat (1936), and was to have a profound influence on the history of the Japanese cinema as mentor to Akira Kurosawa, who served as his assistant on a number of films including Uma (Horse, 1941).

ANI IMOTO

Giappone, 1935 Regia: Sotoji Kimura

[*Ino e Mon*] ■ T. int.: *Ino and Mon*. T. alt.: *Older Brother Younger Sister*. Sog.: da un racconto di Saisei Muroo. Scen.: Matakichi Eguchi. F.: Mikiya Tachibana. M.: Koichi Iwashita. Scgf.: Teruaki Abe. Mus.: Hidemaro Konoe. Su.: Jun Yamaguchi. Int.: Sadao Maruyama (Ino, il fratello maggiore), Chieko Takehisa (Mon, la sorella minore), Yoshio Kosugi (Akaza, il padre), Yuriko Hanabusa (Riki, la madre), Setsuko Horikoshi (San, la sorella più piccola), Heihachiro Okawa (Obata, uno studente), Keiji Sakakida (postino), Katsuji Honjo (postino). Prod.: P.C.L. ■ 35mm. D.: 74'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *Japanese version with English subtitles* ■ Da: National Film Center - The National Museum of Modern Art, Tokyo

Sotoji Kimura è uno dei maestri minori del cinema giapponese degli anni Trenta. Pur avendo girato film umoristici come *Vita ebbra*, il suo tono abitualmente era più cupo e spesso politicamente impegnato, come si confaceva a un regista formatosi nel movimento di sinistra Prokino. Questo film è tratto da un racconto di Saisei Muroo pubblicato nel 1934 e vincitore del Literary Confab Club Award. Il racconto appartiene alla fase centrale della produzione di Muroo, nella quale, come scrive Ivan Morris, "esplodono le passioni un tempo tenute a freno e lo stile si fa scandalosamente realistico".

Il film di Kimura riproduce fedelmente il contesto operaio del racconto. Si apre con sorprendenti immagini in stile sovietico di lavoratori in riva al fiume e coglie in maniera convincente l'intensità drammatica del rapporto tra fratello e sorella e la divisione della famiglia tra campagna e città. Il racconto di Muroo fu portato sul grande

schermo altre due volte, da Mikio Naruse nel 1953 e da Tadashi Imai nel 1976.

Sotoji Kimura is one of the unsung minor masters of Japanese cinema during the 1930s. While he was available for humorous works such as Topsy Life, his tone was usually more sombre and often politically charged, as befits a filmmaker whose background lay in the leftist Prokino movement. This film is his version of a short story by Saisei Muroo which had won the Literary Confab Club Award after its publication in 1934. The story is a product of the author's middle period, in which, as Ivan Morris writes, "passions once under control now explode, and the manner becomes scandalously realistic".

Kimura's film faithfully reproduces the working-class milieu of the story, with some striking Soviet-style imagery of workers by the river in the opening shots, and compellingly captures the dramatic intensity of the relationship between brother and sister and the familiar antagonism between the country and the city. Muroo's story was to be filmed twice more, by Mikio Naruse in 1953 and by Tadashi Imai in 1976.

FUTARIZUMA: TSUMA YO BARA NO YO NI

Giappone, 1935 Regia: Mikio Naruse

[*Moglie, sii come una rosa*] ■ T. int.: *Wife! Be Like a Rose!*. Sog.: Minoru Nakano. Scen.: Mikio Naruse. F.: Hiroshi Suzuki. M.: Koichi Iwashita. Scgf.: Kazuo Kubo. Mus.: Noboru Ito. Int.: Sachiko Chiba (Kimiko Yamamoto), Sadao Maruyama (Shunsaku Yamamoto), Yuriko Hanabusa (Oyuki), Tomoko Ito (Etsuko Yamamoto), Setsuko Horikoshi (Shizuko, sorella di Oyuki), Kamatari Fujiwara (Shingo, fratello di Etsuko), Chikako Hosokawa (la moglie di Shingo), Heihachiro Okawa (Seiji, fidanzato di Kimiko), Kaoru Ito (Ken'ichi, figlio di Oyuki). Prod.: P.C.L. ■ 35mm. D.: 74'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *Japanese version with English subtitles* ■ Da: National Film Center - The National Museum of Modern Art, Tokyo

Osannato dalla critica giapponese tanto da conquistare il primo posto nella classifica annuale di "Kinema Junpo", questo è





Futarizuma: Tsuma yo bara no yo ni

il film più famoso girato da Naruse prima della guerra. Fu anche il primo ad avere visibilità in Occidente: proiettato a New York nel 1937, suscitò reazioni contrastanti. Quarant'anni dopo, tuttavia, Noël Burch lo esaltò definendolo "l'unico capolavoro di Naruse". È certamente tra i film più belli e complessi del regista. Prima di passare alla P.C.L., Naruse aveva lavorato alla Shochiku, dove il produttore Shido Kido gli aveva negato la possibilità di girare film sonori giudicando che il suo stile fosse troppo simile a quello di Ozu. *Moglie, sii come una rosa* mette definitivamente in luce la sua originalità tonale e stilistica, benché la tematica sia usuale per l'epoca: lo scontro tra tradizione e modernità, campagna e città. Queste problematiche sono filtrate attraverso i drammi personali: un complicato triangolo sentimentale e i rapporti tra una giovane donna e i tre protagonisti dell'intreccio amoroso, sua madre, suo padre e la di lui amante.

Hailed by Japanese critics, who voted it to the top spot in the annual "Kinema Junpo" critics' poll, this is the most famous of Naruse's prewar films. It was also the earliest to find exposure in the West, having been screened in New York as early as 1937, when it received mixed reviews. Four decades later, however, it was hailed by Noël Burch as "Naruse's single masterpiece"; it is certainly among the finest and most complex of the director's films. Naruse migrated to P.C.L. from Shochiku, where he had been denied the opportunity to make sound films by hostile studio boss, Shiro Kido, who considered his style too close to that of Ozu. Wife! Be Like a Rose! decisively demonstrates his stylistic and tonal originality, although his subject is a familiar one for the period: the clash between tradition and modernity, and between the countryside and the city. These themes are movingly mediated through the interpersonal drama: an intri-

cate triangular romance and through the relationship of a young woman to all three participants, her mother, father and her father's new lover.

SAKASU GONINGUMI

Giappone, 1935 Regia: Mikio Naruse

[Cinque uomini del circo] ■ T. int.: *Five Men in the Circus*. Sog.: dal romanzo *Kanashiki Jinta* di Roppa Furukawa. Scen.: Uhei Ima, Ryuji Nagami. F.: Hiroshi Suzuki. M.: Koichi Iwashita. Scgf.: Junnosuke Yamasaki. Mus.: Kyosuke Kami. Int.: Masako Tsutsumi (Chiyoko), Ryuko Umezono (Sumiko), Heihachiro Okawa, Hiroshi Uruki, Kamatari Fujiwara, Ricki Miyagawa, Ko Mihashi (Kokichi, Torakichi, Jinkichi, Rokuta, Seiroku, il quintetto di artisti), Sadao Maruyama (capo del circo itinerante), Masako Sanjo (figlia equilibrista), Kajiya

Morino (Matsumoto, il manager), Nijiko Kiyokawa (Okio), Koji Kaga (Kunio, l'acrobata). Prod.: P.C.L. ■ 35mm. D.: 65'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *Japanese version with English subtitles* ■ Da: National Film Center - The National Museum of Modern Art, Tokyo ■ La copia si basa su un controtipo negativo 35mm acquistato grazie a un fondo nazionale supplementare stanziato nel 2009 dall'Agenzia per gli Affari Culturali e in seguito restaurato dal National Film Center. Colonna sonora sottoposta a riduzione del rumore / *The current print is based on a 35mm dupe negative bought using a supplementary national budget provided for the purchase of films by the Agency for Cultural Affairs in 2009, and later restored by the NFC. The soundtrack has undergone noise reduction*

"La vita è un viaggio", dichiara una delle eroine di questo film sonoro di Naruse. Ma i film di Naruse, come scrive Catherine Russell, "sono viaggi senza una destinazione finale". Commedia d'atmosfera provinciale ambientata nel mondo degli artisti itineranti, *Cinque uomini del circo* ricorda i film di Hiroshi Shimizu, regista della Shochiku, ma è anche un tipico titolo della P.C.L. nel suo uso della musica per illustrare le potenzialità del sonoro. Il film è inoltre rappresentativo della pro-

duzione di Naruse nel primo decennio del sonoro, spesso attenta all'ambiente degli artisti. La tematica ricorre infatti in *Tochuken Kumoemon (L'uomo di casa, 1936)*, *Tsuruhachi Tsurujiro (Tsuruhachi e Tsurujiro, 1938)*, *Uta andon (La canzone della lanterna, 1943)* e *Shibaido (La via del dramma, 1944)*.

Il film era liberamente tratto dal romanzo *Kanashiki Jinta (Triste Jinta)* del comico Roppa Furukawa. "Kinema Junpo" criticò il film giudicandolo inferiore a *Moglie, sii come una rosa* e ritenendo che difettasse del lirismo presente nel miglior Naruse. Per quanto ne sappiamo, prima d'ora il film non era mai uscito dal Giappone, e la sua prima europea a Bologna offre agli ammiratori di Naruse la possibilità di vedere come le tematiche del grande regista presero forma nei primi anni del sonoro.

"Life is a journey", declares one of the heroines of this early Naruse sound film, but Naruse's films, as Catherine Russell writes, "are journeys without final destinations". With its provincial setting, artistic milieu and itinerant theme, this comedy about performing artists might evoke the contemporary work of Shochiku-based Hiroshi Shimizu. But it is also characteristic of P.C.L. as a studio, with its stress on music as illustrative of the potential of sound film, and of Naruse's work in the

first decade of sound with its repeated focus on performing artists, a theme to recur in Tochuken Kumoemon (1936), Tsuruhachi Tsurujiro (1938), Uta andon (The Song Lantern, 1943) and Shibaido (The Way of Drama, 1944).

The film was loosely based on a novel entitled Kanashiki Jinta (Sad Jinta) by comedian Roppa Furukawa. "Kinema Junpo" was critical of the film, judging it inferior to Wife! Be Like a Rose!, and finding that it lacked the lyricism typifying Naruse's best work. Nevertheless, in so far as we can trace, this film has never previously been screened outside Japan, and its European premiere at Bologna is a unique opportunity for admirers of this respected director to see how Naruse's thematic concerns took shape in the first years of sound.

ONGAKU EIGA: HYAKUMANNIN NO GASSHO

Giappone, 1935 Regia: Atsuo Tomioka

[Coro di un milione voci] ■ T. int.: *Chorus of One Million Voices*. Sog.: P.C.L. Bungeibu. Scen.: Yoshio Yamana, Atsuo Tomioka. F.: Eiji Tsuburaya. Scgf.: Kenkichi Yoshida. Mus.: Nobuo Iida. Su.: Masaru Mibu. Int.: Nobue Fushimi (Haruko), Shizue Natsukawa (Yoshiko Aoki), Tamaki Tokuyama (Tayama), Shin Date (Minami), Sachiko Kitahara (la sorella di Haruko), Ranko Sawa, Urara Shiba. Prod.: J.O. Studio ■ 35mm. D.: 59'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *Japanese version with English subtitles* ■ Da: National Film Center - The National Museum of Modern Art, Tokyo ■ La copia è stata prodotta da un duplicato negativo nitrato trasferito su pellicola non infiammabile. Gli elementi nitrati di questo e molti altri film confiscati dall'esercito di occupazione furono restituiti al Giappone dalla Library of Congress tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Novanta / *This print is based on a dupe negative, which had been transferred to safety stock from the nitrate film. After confiscation by the Occupation Army, the nitrate film elements of this and other numerous confiscated films were returned to Japan by the Library of Congress between the late 1960s and 1990s*



Sakasu Goningumi

Fondato nel 1933 a Kyoto da Yoshio Osawa, come la P.C.L. il J.O. Studio si proponeva di sfruttare la nuova tecnologia sonora e in particolare il sistema di registrazione americano Jenkins, i cui diritti erano stati acquistati da Osawa. Lo studio si sarebbe poi fuso con la P.C.L. a formare la Toho.

Oggi è disponibile solo un numero ridotto di film prodotti dallo studio, e questa è una rara occasione per conoscere la produzione di una compagnia versatile che spaziò dai film in costume ai melodrammi contemporanei e ai musical. Vivace esempio di quest'ultimo genere, *Coro di un milione voci* è un film esile ma incantevole, visivamente inventivo e caratterizzato da un'elegante tecnica di ripresa: tutti pregi che si sono conservati in questa copia di eccellente qualità. Ritrae bene l'ambiente parzialmente occidentalizzato della borghesia giapponese degli anni Trenta ed evoca, come il titolo suggerisce, il delinearsi di una nuova cultura di massa rappresentata dalla canzone popolare e dal cinema stesso.

Liberamente ispirato allo stile del musical americano esemplificato da *Paramount on Parade* (1930), il film era una collaborazione tra la J.O. e la casa discografica Victor. Sembra essere l'unico film diretto da Atsuo Tomioka, che era stato aiuto regista di Heinosuke Gosho alla *Shochiku*, dove tra l'altro aveva lavorato a *Madamu to nyobo* (*La vicina e la moglie*, 1931), il primo vero successo del cinema sonoro giapponese (presentato a Bologna l'anno scorso). Tomioka fu poi produttore alla Toho. Il critico di "Kinema Junpo" commentò sprezzante: "è difficile trovare un film altrettanto incoerente". Ciò nonostante, *Coro di un milione voci* si segnala per la grazia visiva e il fascino lieve.

Founded by Kyoto-based Yoshio Osawa in 1933, J.O. Studio was, like P.C.L., established specifically to take advantage of the new sound technology, in particular the Jenkins recording system, an American system to which Osawa owned the rights. It would ultimately merge with P.C.L. to form Toho.

Few films produced by the studio are readily available today, and this is a rare chance to see the output of a versatile company that moved between period films and such contemporary dramas as melo-

dramas and musicals. This lively example of the latter genre is a rather slight work, but it is charming and visually inventive with its elegant camera technique well preserved in a surviving print of excellent quality. It vividly captures the partially Westernised milieu of the Japanese bourgeoisie of the 1930s, and as the title suggests, evokes the lineaments of a new mass culture represented by popular song but also by the cinema itself.

Loosely modelled on the style of American musical exemplified by Paramount on Parade (1930), the film was a collaboration between J.O. and the record company Victor. It appears to be Atsuo Tomioka's only film as director, made after a period spent as assistant to Heinosuke Gosho at Shochiku, where his credits included Madamu to nyobo (The Neighbour's Wife and Mine, 1931), Japan's first truly successful sound film, which was screened last year at Bologna. He went on to work as a producer at Toho. The "Kinema Junpo" critic was dismissive, stating that "it is hard to find a film this incoherent", but the film nevertheless has a definitely visual grace and light charm.

KOCHIYAMA SOSHUN

Giappone, 1936 Regia: Sadao Yamanaka

■ Sog.: Sadao Yamanaka. Scen.: Shintaro Mimura. F.: Harumi Machii. Mus.: Goro Nishi. Su.: Keisuke Manpo. Int.: Chojuro Kawarasaki (Kochiyama Soshun), Kan'emon Nakamura (Kaneko Ichinojo), Sensho Ichikawa (Naozamura), Shizue Yamagishi (Oshizu), Sukezo Sukedakaya (Ushimatsu), Setsuko Hara (Onami). Prod.: Nikkatsu ■ 35mm. D.: 81'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / Japanese version with English subtitles ■ Da: National Film Center - The National Museum of Modern Art, Tokyo

Sadao Yamanaka (1909-1938), che lavorò esclusivamente nel genere del *jidai-geki* (film in costume), è uno degli idoli della cinematografia giapponese d'anteguerra, e la sua morte in Cina prima dei trent'anni in seguito all'arruolamento forzato nell'esercito lo rese un martire agli occhi dei progressisti giapponesi degli anni Trenta. Girò circa venti film, ma solo tre di essi si

sono conservati intatti. Questo è il meno noto: ingiustamente, dato che dal punto di vista estetico può tranquillamente essere accostato al capolavoro riconosciuto del regista, *Ninjo kamifusen* (*Umanità e palioni di carta*, 1937), superandolo per certi versi in ricchezza e complessità emotiva. Il film era la seconda collaborazione di Yamanaka con gli attori di una troupe teatrale progressista, lo Zenshin-za, con cui il regista lavorò fino alla morte. Era liberamente tratto da un dramma *kabuki* di Mokuami Kawatake, anche se il tono disincantato e l'interesse per la piccola criminalità si ispirava al film di gangster di Ozu *Hijosen no onna* (*La donna della retata*, 1933), che Yamanaka ammirava. È l'unico dei tre film superstiti a conservare una lunga sequenza di combattimento con la spada che mette in luce il talento del regista per il cinema d'azione. Come negli altri due film, comunque, è preponderante la caratterizzazione dei personaggi e dell'ambiente. Il ricco e suggestivo ritratto della città giapponese del periodo Edo, con i suoi usi e i suoi svaghi, ricorda il mondo delle stampe *ukiyo-e*, e Yamanaka svela sagacemente la realtà politica dell'epoca con quello che Keiko McDonald chiama "lo sguardo di un realista sentimentale sulla vita dei reietti in un regime autocratico".

Il tono del film mescola sapientemente tragedia, ironia e umorismo nero. I personaggi sono ritratti con un realismo scrupoloso paragonabile a quello dei film di Ozu e Naruse ambientati nel Giappone contemporaneo. Anzi, Ozu pensava che Yamanaka, se fosse vissuto più a lungo, sarebbe passato ai *gendai-geki* (film d'ambientazione moderna). Come scrive Kimitoshi Sato, "i personaggi dei film [di Yamanaka] ci sono familiari come i nostri moderni vicini di casa".

Sadao Yamanaka (1909-1938), who worked solely in the genre of jidai-geki (period film), is one of the totemic figures of the prewar Japanese cinema, and his death in China before the age of thirty after his conscription into the army has made a martyr for Japanese liberalism in the 1930s. He made about twenty films, but only three survive intact, of which this is the least known – unjustly, since it is comfortably on a level aesthetically with the director's acknowledged masterpiece,



Kochiyama soshun

Ninjo kamifusen (Humanity and Paper Balloons, 1937), and in some ways a richer and more emotionally complex work. This work was Yamanaka's second collaboration with the actors of a progressive theatre troupe, the Zenshin-za, with whom the director would sustain an ongoing collaboration until his death. It was loosely based on a celebrated kabuki play by Mokuami Kawatake, though its deromanticised tone and focus on petty criminals was inspired by Ozu's 1933 gangster film, Hijosen no onna (Dragnet Girl), which Yamanaka greatly admired. It is the only one of his three extant features to preserve an extensive sequence of swordplay, revealing his skill as a purveyor of action. As with his other surviving work, however, the primary focus of the film is on the delineation of characterization and milieu. The richly atmospheric portrait of the Edo-period Japanese city, its customs and amusements, recalls the world of ukiyo-e woodblock prints, while Yamanaka acutely exposes the political realities of the era with what Keiko McDonald terms "the sentimental

realist's view of the underdog's life under an autocratic political regime".

The tone of the work is remarkable, expertly blending elements of tragedy, irony and dark wit, and portraying its characters with a scrupulous realism comparable to that of Ozu and Naruse's films set in contemporary Japan. Ozu, indeed, believed that Yamanaka would have moved towards gendai-geki (films with contemporary settings) had he lived. As Kimitoshi Sato writes, "We find people in [Yamanaka's] films to be just as our neighbors are in this modern world".

AKANISHI KAKITA

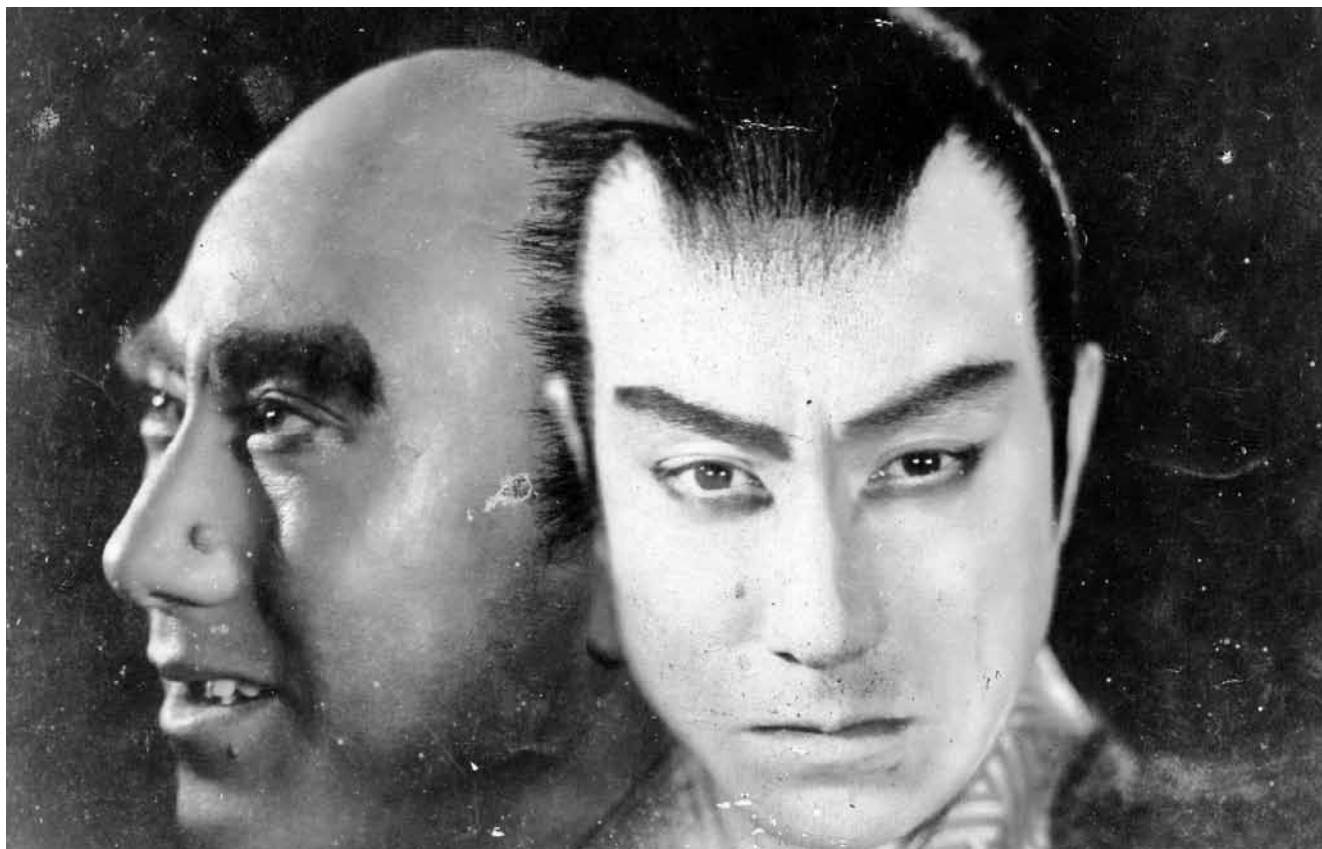
Giappone, 1936 Regia: Mansaku Itami

■ Sog.: da un racconto di Naoya Shiga. Scen.: Mansaku Itami. F.: Hiroshige Urushiyama. Mus.: Nakaba Takahashi. Su.: Shigeharu Tsukagoshi, Masataka Ikedo, Nobuo Yamauchi. Ass. regia: Kiyoshi Saeki, Masaki Mouri, Minoru Sano. Int.:

Chiezo Kataoka (Akanishi Kakita/Kai Harada), Shosaku Sugiyama (Tetsunosuke Matsumae), Sojin Kamiyama (Aki), Yoko Umemura (Masaoka), Mineko Mori (Onami), Takashi Shimura (Taranoshin Tsunomata), Takeo Kawasaki (Monban), Masao Seki (Sabaemon di Irifuneya), Eiko Higashi (principessa), Michisaburo Segawa (Date Hyobu). Prod.: Kataoka Chiezo Productions ■ 35mm. 77'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / Japanese version with English subtitles ■ Da: National Film Center - The National Museum of Modern Art, Tokyo

Insieme a Yamanaka, Mansaku Itami (1900-1946) figura tra i principali registi attivi nel *jidai-geki* alla metà degli anni Trenta. La sua lettura del genere era però prevalentemente comica, e con film come il muto *Kokushi Muso* (*Eroe senza pari*, 1932), uno slapstick, realizzò una parodia garbata ma audacemente sovversiva dei codici del *bushido*.

Basato su un racconto di Naoya Shiga sceneggiato dallo stesso Itami, *Akanishi*



Akanishi Kakita

Kakita è così descritto da Anderson e Richie: “uno schietto studio del carattere di un samurai che non è un eroe nel senso convenzionale del termine ma un uomo normalissimo, debole nel corpo per quanto forte nello spirito”. In questo film arguto e avvincente, Itami schernisce le convenzioni del genere, dissacra i tabù (come il rituale dell'*hara-kiri*) e fa interpretare al suo divo preferito Chiezo Kataoka due ruoli antagonisti. Come scrive Mitsuhiro Yoshimoto, “con la scusa di valorizzare la celebrità di Chiezo affidandogli i due ruoli principali, Itami di fatto elabora una metacritica delle datate convenzioni del *jidai-geki* mediante il contrasto tra l'aspetto naturalistico di Akanishi [l'eroe] e quello estremamente artificiale e antiquato di Kai [il suo avversario]”. L'uso del sonoro in chiave comica è evidenziato dalla scelta incongrua di un pezzo di Chopin per accompagnare la sequenza iniziale. Come nel caso di Yamanaka, anche la carriera registica di Itami si concluse nel

1938, quando, dopo *Kyojin-den* (*Il gigante*), una versione di *Les Misérables*, il peggioramento delle sue condizioni di salute lo costrinse a ritirarsi. Continuò però a scrivere saggi e sceneggiature fino alla morte, sopraggiunta otto anni dopo. Suo figlio era il futuro attore e regista Juzo Itami, che negli anni Ottanta e Novanta ha fatto rivivere la tradizione satirica del padre.

Mansaku Itami (1900-1946) ranks alongside Yamanaka as one of the outstanding filmmakers active in the jidai-geki during the mid-1930s. His treatment of the genre was primarily comic, and with films such as the silent slapstick satire Kokushi Muso (Unrivaled Hero, 1932), he sent up the codes of bushido in graceful yet daringly subversive fashion.

Based on a short story by Naoya Shiga with a screenplay by Itami himself, Akanishi Kakita is described by Anderson and Richie as: “a genuine character study of

a samurai who was not a hero in any conventional sense of the word, being instead a very ordinary man, weak in body if strong in spirit”. In this witty and engaging film, Itami mocks the conventions of the genre and subverts sacred cows such as the custom of hara-kiri, while casting his regular star Chiezo Kataoka in two contrasting roles. As Mitsuhiro Yoshimoto writes, “Itami pretends to showcase Chiezo's star value by casting him in the two leading roles but in fact develops a metacriticism of jidai-geki's obsolete generic conventions by contrasting the naturalistic look of [the hero] Akanishi and the utterly artificial, antique-looking appearance of [his opponent] Kai”. The comic use of sound technology is apparent in the incongruous use of a Chopin piano piece to accompany the opening scene.

As with Yamanaka, Itami's career as a director was at an end by 1938, when, after Kyojin-den (The Giant), a version of Les Misérables, worsening health forced his

retirement. Nevertheless, he continued to write screenplays and essays until his death eight years later. His son was Juzo Itami, who sustained his father's tradition of cinematic satire through the 1980s and 1990s.

SEKIDO KOETE

Giappone 1936 Regia: Eiji Tsuburaya

[Al di là dell'equatore] ■ T. int.: *Across the Equator*. F.: Eiji Tsuburaya. M.: Chuzo Aochi. Mus.: Nobuo Iida. Anim.: Chuji Murata. Int.: Chuzo Aochi (narratore). Prod.: Tsunehisa Ikenaga per Nikkatsu ■ 35mm. D.: 86'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *Japanese version with English subtitles* ■ Da: National Film Center - The National Museum of Modern Art, Tokyo ■ Colonna sonora sottoposta a riduzione del rumore / *The soundtrack has undergone noise reduction*

Tsuburaya fu sia regista che direttore della fotografia di questo documentario finanziato dal Ministero della marina e ambientato nel mondo dei cadetti a bordo di una nave scuola durante un viaggio tra Indocina, Malesia, Hawaii e isole del Pacifico meridionale. Il film delinea chiaramente i motivi economici dell'espansione del Giappone verso sud, ma presenta anche la musica e le danze tradizionali di varie zone, in quello che è stato definito "un viaggio sonoro nel folclore".

Il censore di "Kinema Junpo" lo giudicò "degno di essere visto"; oggi ha senz'altro un interesse storico rilevante, sia come testimonianza di quei tempi sempre più bellicosi, sia per la regia di Tsuburaya, cineasta che aveva collaborato al famoso muto di Teinosuke Kinugasa *Kurutta ippeji* (*Una pagina di follia*, 1926) ma che doveva diventare famoso, quasi vent'anni dopo, come curatore degli effetti speciali di Godzilla.

Il film era una collaborazione tra la Uzumasa Hassei Eiga di Kyoto e la Yokohama Shinema Shokai di Yokohama. L'Uzumasa Hassei Eiga operava negli stabilimenti della J.O. ma aveva anche stretti legami con la Nikkatsu.

Tsuburaya served both as director and cinematographer of this feature-length na-

tional policy documentary, supported by the naval ministry, which creates a sketch of life among cadets aboard a naval training vessel on a voyage around Indochina, Malaya, Hawaii and the South Pacific islands. The film clearly outlines the economic motives behind Japan's southward expansion, but also presents the music and dance traditions of various regions, in what has been termed "folklore through sound".

The "Kinema Junpo" reviewer judged it "worth seeing"; today, certainly, it is worth seeing for its considerable historical interest, both as a document of increas-

ingly bellicose times, and for the directorial presence of Tsuburaya, an artist who had collaborated on Teinosuke Kinugasa's famous silent, Kurutta ippeji (A Page of Madness, 1926), but who was to become famous, nearly two decades later, as the special effects master responsible for Godzilla.

The film was a collaboration between the Kyoto-based Uzumasa Hassei Eiga and the Yokohama-based Yokohama Shinema Shokai. Uzumasa Hassei Eiga operated out of the premises of the J.O. Studio but also forged close business links with Nikkatsu.



Sekido koete

BIGGER THAN LIFE: VIAGGIO NEL CINEMASCOPE EUROPEO

Bigger than Life: a Journey through European CinemaScope

Programma a cura di / Programme curated by
Peter von Bagh



Il gigantesco schermo del cinema Arlecchino è una sfida: dobbiamo riempirlo con qualcosa di speciale e, nei casi migliori, con qualcosa che esisteva quando quel paesaggio da sogno è stato costruito: il CinemaScope, la meraviglia degli anni Cinquanta (e il tentativo più imponente di 'salvare il cinema' dalla televisione). Per dieci anni ci siamo soffermati soprattutto sui film americani (ostinandoci sui tre o quattro anni estremamente creativi prima della stagnazione), ed è dunque ora di dare un'occhiata allo 'scope' europeo e alla varietà dei sistemi *widescreen* sviluppati nel nostro continente (*franscope*, *agascope*, *ovscope*...).

Il nostro viaggio nello 'scope' europeo comprenderà mirabili film dell'Europa orientale e occidentale. L'Unione Sovietica e i paesi socialisti contribuirono enormemente ad arricchire il cinema di quel decennio, costruendo una cartografia – perché l'ampiezza dello schermo permetteva di ampliare i livelli nascosti – delle promesse e delle devastazioni del socialismo. Lo schermo rese tangibili i grandi ideali e la quotidianità prosaica del *realsocialismo*, e tra le più belle storie d'avventura di quel decennio vi furono film polacchi, cechi, ungheresi. Mi addolora che questa edizione non riesca a presentare film polacchi, ma in compenso la serie dedicata alla Orwo comprende vari 'scope' cechi: *Až přijde kocour*, *Ikárie XB 1*, *Limonádový Joe aneb Koňská Opera* e *Údolí včel*.

Mostreremo due splendidi film sovietici, *Ijul'skij Dožd'* di Marlen Chuciev, grande film della 'nouvelle vague' russa, e una delle migliori opere di Vasilij Šukšin, *Pečki-lavočki*: le strade urbane (Chuciev) e il treno (Šukšin) come solo il formato panoramico può mostrarli. Accanto a questi felicissimi risultati, un capolavoro ungherese: *I desperati* di Sándor, spietata analisi della macchina del terrore che portò Miklós Jancsó alla ribalta del cinema mondiale. L'Occidente è presentato con lo stesso spirito di stupore e scoperta: *Lo sciacallo*, di Jean-Pierre Melville, singolare adattamento di Simenon; *La grande guerra* di Mario Monicelli, che diede un rivoluzionario scossone al film di guerra; *Sammy Going South* di Alexander Mackendrick, straordinaria esplorazione dell'animo infantile. Film, questi, resi possibili proprio dall'uso visionario del formato 'scope'.

Peter von Bagh

The huge screen of the Arlecchino cinema is a challenge: we must fill it with something special and, in the best case, with something that existed when the dreamscape of that specific screen was built. That was, of course, CinemaScope: the 50s wonder (and the mightiest effort 'to save cinema' from television). We've lingered a decade mostly with the American achievements (and very stubbornly in the three or four highly creative years before the relative stagnation of the format), so it is high time to take a look at European 'scope', under whatever name, given that widescreen systems varied on our continent (franscope, agascope, ovscope...).

*Admirable achievements from both Eastern and Western Europe will be screened. By east, we mean the Soviet Union and the socialist countries, which enriched the decade's cinema to an unimaginable degree: it was a cartograph – yes, scope enlarged the secret levels – of things happening during socialism's promises and destruction. The great idea and the sometimes less wonderful state of everyday life – 'Realsozialismus' – were both palpable on screen, making Polish, Czech, Hungarian, etc. films the best adventure stories of the decade. It breaks my heart that we cannot show any Polish films this time, but as compensation the series dedicated to Orwo includes several Czech scope films: *Až přijde kocour*, *Ikárie XB 1*, *Limonádový Joe aneb Koňská Opera* e *Údolí včel*.*

*We will show two splendid Soviet films: *Ijul'skij Dožd'*, one of the greatest 'new wave' Russian films, from Marlen Chuciev, and one of Vasilij Šukšin's finest, *Pečki-lavočki*, examples of city streets (Chuciev) and the train (Šukšin) as only the scope format can project them. Along with these happy films, a Hungarian masterpiece, *The Round-Up*, is a merciless analysis of the machinery of terror that brought Miklós Jancsó into the front line of modern cinema.*

*We present 'the West' with the same sense of amazement. No other Simenon adaptation is like Jean-Pierre Melville's *L'Aîné des Ferchaux*; Mario Monicelli's *La grande guerra* gave the war genre a revolutionary start; Alexander Mackendrick's *Sammy Going South* is a great study of a child's soul: all these cases – literature as intricate cinema, the epic and the intimate – became possible through a visionary use of the scope format.*

Peter von Bagh

BEATRICE CENCI

Italia-Francia, 1956

Regia: Riccardo Freda

■ Sog.: Attilio Riccio. Scen.: Jacques Remy, Filippo Sanjust. F.: Gabor Pogany. M.: Riccardo Freda, Giuliana Taucher. Scgf.: Arrigo Equini. Mus.: Franco Mannino. Su.: Ennio Sensi. Int.: Mireille Granelli (Beatrice Cenci), Micheline Presle (Lucrezia), Gino Cervi (Francesco Cenci), Fausto Tozzi (Olimpio Calvetti), Frank Villard (giudice Ranieri), Antonio De Teffé (Giacomo Cenci), Emilio Petacci (Marzio Catalano), Guido Barbarisi (giudice), Claudine Dupuis (Martina). Prod.: Electra Compagnia Cinematografica, Franco London Film. Pri. pro.: 6 settembre 1956 ■ 35mm. D.: 90'. Col. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale ■ Restaurato da CSC - Cineteca Nazionale con la collaborazione della Compass Film Srl. Prima mondiale / *Restored by CSC - Cineteca Nazionale in collaboration with Compass Film Srl. World Premiere*

Io e i miei sceneggiatori eravamo d'accordo: l'eroina doveva essere innocente perché il dramma si sviluppasse e l'emozione dominasse il film dall'inizio alla fine. La prima scena è un piano-sequenza. Esterno notte, tempesta, una ragazza corre nella foresta. Lo spettatore può leggere la paura nei suoi occhi. La tempesta e la *Sinfonia n. 6* di Beethoven accrescono questa paura. Dei cavalieri muniti di fiaccole sono alle sue calcagna. Viene ricondotta al castello di suo padre dal futuro amante. L'eroina è innocente e, anche se disonorata dal padre, sarà condannata a morte. Se fosse stata colpevole, il mio film sarebbe diventato un poliziesco. Dato che invece è innocente, diviene una storia di cronaca nera... In un secondo tempo bisogna infondere lirismo a questo episodio di 'nera' e ho trovato gli ingredienti: adulterio, incesto, avvelenamento, processo, torture, patibolo. [...] *Beatrice Cenci* è un peplum moderno. Un dramma senza via d'uscita come le tragedie greche. Non si può lottare contro il destino. E io filmo questa fatalità diabolica in CinemaScope... anche se non ho partecipato direttamente alla stesura, ho dato le mie idee e ho seguito scrupolosamente l'elaborazione della sceneggiatura. [...] Gabor Pogany, il direttore della fotografia, era in grado di tradurre in termini



Beatrice Cenci

luministici ogni mia idea. Ha subito compreso la mia volontà che il film somigliasse ad un affresco, ma un affresco malsano. Ha saputo conferire la luce giusta agli innamorati e al bambino sul fiume, ha saputo illuminare il banchetto anche in profondità di campo. Ma ha anche saputo illuminare il clima incestuoso di Cenci che osserva sua figlia mentre si spoglia. Ho riflettuto anche sui costumi, gli abiti di Beatrice fanno parte del dramma. Sono una mescolanza di colori violenti che incitano Cenci a commettere il suo crimine e di pastelli che evocano il candore e il pudore di Beatrice. Le scenografie di Arrigo Equini e i trucchi di Mario Bava sono molto importanti. Bava non è citato ma ha collaborato alle scenografie e agli effetti speciali. Questi trucchi rivelano un artista autentico. Il CinemaScope, per me, è un formato magnifico e mi ci sento a mio agio. Ho cercato più che mai di ottenere delle composizioni nello stile di Carpaccio, che non esitava a usare tele di venti metri di larghezza. Ma nessun critico ha mai visto questo mio rapporto diretto con la pittura italiana. Fin dalle prime inquadrature della 'caccia alla donna' notturna, adottò il formato in tutta la sua potenza. Quando Beatrice ritrova il suo amante sul ponte che conduce al castello avito e il fratello piccolo li osserva, soltanto il CinemaScope può consentire questo tipo di composizione. Non mi interessava servirmi del Cine-

maScope per ridurlo alle dimensioni di un francobollo. Ho pensato al Tintoretto, a Veronese e al Leonardo della *Cena*.

Riccardo Freda, in Eric Poindron, *Riccardo Freda un pirate à la caméra. Entretiens*, Institut Lumière - Actes Sud, Arles 1994

My scriptwriters and I agreed: the heroine had to be innocent so that the drama would develop and emotion would dominate the film from beginning to end. The first scene is a long tracking shot. Exterior night, in a storm, a girl is running in the forest. The viewer can see the fear in her eyes. The storm and Beethoven's 6th Symphony add to the fear. Some knights are hot on her heels in pursuit. She is taken back to her father's castle by her future lover. The heroine is innocent and even if she has been disgraced by her father, she will be sentenced to death. If she had been guilty, it would have become a detective film. However, as she is innocent, it becomes a crime news story. Then there was the need to infuse the criminal episode with lyricism and I tracked down the ingredients: adultery, incest, poisoning, trial, torture and the gallows. Beatrice Cenci is a modern sword-and-sandal, a drama with no way out, like the Greek tragedies. You cannot fight destiny. And I filmed this diabolical fatality in CinemaScope, even if I did not participate directly in the writing, I contributed with

my ideas and scrupulously followed the development of the screenplay.

[...] The director of photography, Gabor Pogány, was able to transform every one of my ideas, in terms of light. He immediately understood that film should look like a fresco, but a morbid fresco. He knew the right light for the lovers, the child on the river; and he knew how to light the feast, even in depth of field. But he also knew how to light the incestuous atmosphere of Cenci as he watches his own daughter undressing.

I also thought about the costumes, Beatrice's clothing is part of the drama. They are a mixture of violent colours which incite Cenci to commit his crime and pastels which evoke Beatrice's modesty and innocence. Arrigo Equini's set design and Mario Bava's effects are both very important. Bava is not mentioned but he participated in the set design and the special effects. These effects prove that he is a genuine artist. I think CinemaScope is a magnificent format and I feel at ease with it. More than ever before, I tried to get Carpaccio's style into the picture; he never hesitated in using canvases that were sixty feet wide. But no critic has ever noticed the Italian painters influence in my work. From the first nighttime shot "the woman hunt", I exploited the format in all its power. When Beatrice finds her lover on the bridge that leads to the ancestral castle and her little brother is watching them, only CinemaScope allows for this type of composition. I was not interested in using CinemaScope to reduce it to the size of a stamp. I was thinking about Tintoretto, Veronese and Da Vinci's The Last Supper.

Riccardo Freda, in Eric Poindron, Riccardo Freda un pirate à la caméra. Entretiens, Institut Lumière – Actes Sud, Arles 1994

LA GRANDE GUERRA

Italia, 1959 Regia: Mario Monicelli

■ T. int.: *The Great War*. Sog., Scen.: Agenore Incrocci [Age], Furio Scarpelli, Luciano Vincenzoni, Mario Monicelli. F.: Giuseppe Rotunno, Roberto Gerardi, Leonida Barboni. M.: Adriana Novelli. Scgf.: Mario Garbuglia. Mus.: Nino Rota. Su.: Roy Mangano, Bruno Moreal. Int.: Alberto Sordi

(Oreste Jacovacci), Vittorio Gassman (Giovanni Busacca), Silvana Mangano (Costantina), Folco Lulli (Bordin), Bernard Blier (capitano Castelli, detto Bollotondo), Romolo Valli (tenente Gallina), Livio Lorenzon (sergente Battiferri), Nicola Arigliano (Giardino), Tiberio Murgia (Rosario Nicotra), Mario Valdemarin (tenente Loquenzi), Achille Compagnoni (cappellano). Prod.: Dino De Laurentiis Cinematografica, Gray Films. Pri. pro.: 28 ottobre 1959 ■ 35mm. D.: 138'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: CSC – Cineteca Nazionale per concessione di Filmaura

La Prima guerra mondiale – combattuta per porre la parola fine a tutte le guerre – è ancora, dopo più d'un paio di altre guerre, la più memorabile guerra cinematografica: per la sua *grandezza*, per l'insensata mattanza che sembrò togliere ogni significato alla vita umana, per la novità delle tecnologie militari. Dopo Vidor, Wellmann, Barnet, Renoir, Hawks, Pabst, Milestone e qualche altro, tutto sembrava essere stato detto. Tranne quel che una trinità composta da Mario Monicelli, dalla commedia italiana e dal CinemaScope poteva portare di nuovo alle immagini, e dunque al tema.

La grande guerra è, tra le altre cose, un film impossibile da classificare. È un tardo fratello di *Shoulder Arms*; l'immediatezza chapliniana sostituita da una visione sorprendentemente oggettiva, che riesce a evocare tutto quel che film più cupi e analitici ci avevano mostrato – restando allo stesso tempo una grande farsa, e una ribalta per il genio di Sordi e Gassman. (Gli spettatori stranieri hanno purtroppo un'idea incompleta degli straordinari film che in questi anni affrontano trasversalmente la storia italiana, da *Una vita difficile* di Risi a *Tutti a casa* di Comencini, portatori della stessa felice combinazione di racconto epico e di ironia). La più grande, la più sublime prova d'ironia arriva nel finale della *Grande guerra*, quando gli antieroi sono catturati, viene loro offerta la possibilità di salvarsi se passeranno informazioni al nemico, e i due rifiutano. Nel poco tempo che rimane loro, diventano persone nuove, e veri cittadini, per la prima volta; capaci d'un gesto di nobiltà e coraggio. Monicelli ha sempre sostenuto che il suo film è antierico, non antipatriottico – un

film contro la retorica ufficiale del paese che ha combattuto eroicamente riportando vittorie immortali. Mentre quella guerra aveva spazzato via milioni di individui, senza che nulla restasse dei loro volti e dei loro nomi, qui troviamo – al di là degli snodi farseschi – gli esseri umani e il loro valore. Nelle parole del regista: "Ho raccontato la Grande guerra dal punto di vista dei soldati semplici – quei poveri diavoli che venivano trascinati sui campi di battaglia. [...] Portavano con sé, in una situazione eccezionale e perlopiù incomprensibile, un bagaglio di vita difficilmente alienabile. Non c'era in loro niente di retorico, facevano una guerra e combattevano, come avrebbero fatto qualsiasi altra cosa. Insomma, il film è l'avventura di una massa amorfa di uomini che per quattro anni va avanti a combattere una guerra assurda".

Dato il successo immediato (Leone d'Oro a Venezia, ex aequo con *Il generale Della Rovere* di Rossellini), è facile perdere di vista il rischio e la scommessa che la produzione del film rappresentò all'epoca. La commedia italiana era già nel pieno del suo vigore, con il suo rifiuto delle regole di gusto e dei tabù; tuttavia, un film antierico sulla Guerra delle Guerre era ancora un atto oltraggioso. Fare *La Grande guerra* fu un poderoso gesto civile; farlo in modo così ispirato (lo stesso uso del CinemaScope e del suono sono assolutamente inventivi) sollevò Monicelli fino all'olimpio dei grandi registi italiani.

Peter von Bagh

The first World War – fought to end all wars – remains, after more than a couple of later wars, still the most memorable cinematographic war, due to its scale, the senseless butchery that didn't seem to attach the slightest importance to human lives, the shock of the new military technologies... After Vidor, Wellman, Barnet, Renoir, Hawks, Pabst, Milestone and others, everything seemed to have been said. Except what the trinity composed of Mario Monicelli, 'commedia all'italiana', and the scale of CinemaScope could bring to the images and thus also to the theme.

The first wonderful thing about La grande guerra is that it is a film impossible to classify. It is, among other things, a late kindred film to Chaplin's Shoulder Arms; its immediacy replaced by an amazingly



La grande guerra

objective vision that amounts to whatever the most haunting and analytical films have reflected, yet it is also a great farce and even a vehicle for the genius of Sordi and Gassman. (Foreign spectators have a sadly feeble idea of the amazing crop of historical films made around the same time in Italian cinema: *Una vita difficile* by Dino Risi and *Tutti a casa* by Luigi Comencini are contemporary examples that combine the epic and subtle irony). The greatest and most sublime of these ironies comes at the end of *La grande guerra*, when the antiheroes are caught and offered an opportunity if they would become informers. But they refuse. In the short moment they have left, they become new personalities and real citizens for the first time, capable of gestures of grace and courage.

Monicelli always insisted that his film was antiheroic, not antipatriotic – and thus against the official version of a country that fought heroically and achieved immortal victories. While the war did wipe millions into non-existence, with nothing remaining of their names or faces, there were – behind the coarse farcical turn-about – humans and their values. In the words of the director: “I’ve shown the Great War from the point of view of ordinary soldiers – those poor devils who were dragged to the battlefields. [...] The protagonists of the war, the soldiers carried with them, into an exceptional and most often incomprehensible situation, a life experience difficult to get rid of. In them, there was nothing rhetorical, they made war and they fought just like they would have done something else. In a word, the film is the adventure of

a mass of amorphous men who fought an absurd war for four years”.

Because *La grande guerra* was immediately successful in film festivals (winning the Gold Lion at Venice ex aequo with Rossellini’s *Il generale Della Rovere*), it is easy to miss how risky a gamble it must have been to produce. ‘*Commedia all’italiana*’ was well on its way, with its total refusal to respect taste or taboos; still it was outrageous to make such a film about the war to end all wars. To make the film was an impressive act of citizenship; to make it in such an inspired way (e.g. the original use of CinemaScope and the inventive use of sound) raised Monicelli up to the ranks of the great Italian directors.

Peter von Bagh

L'AÎNÉ DES FERCHAUX

Francia- Italia, 1963

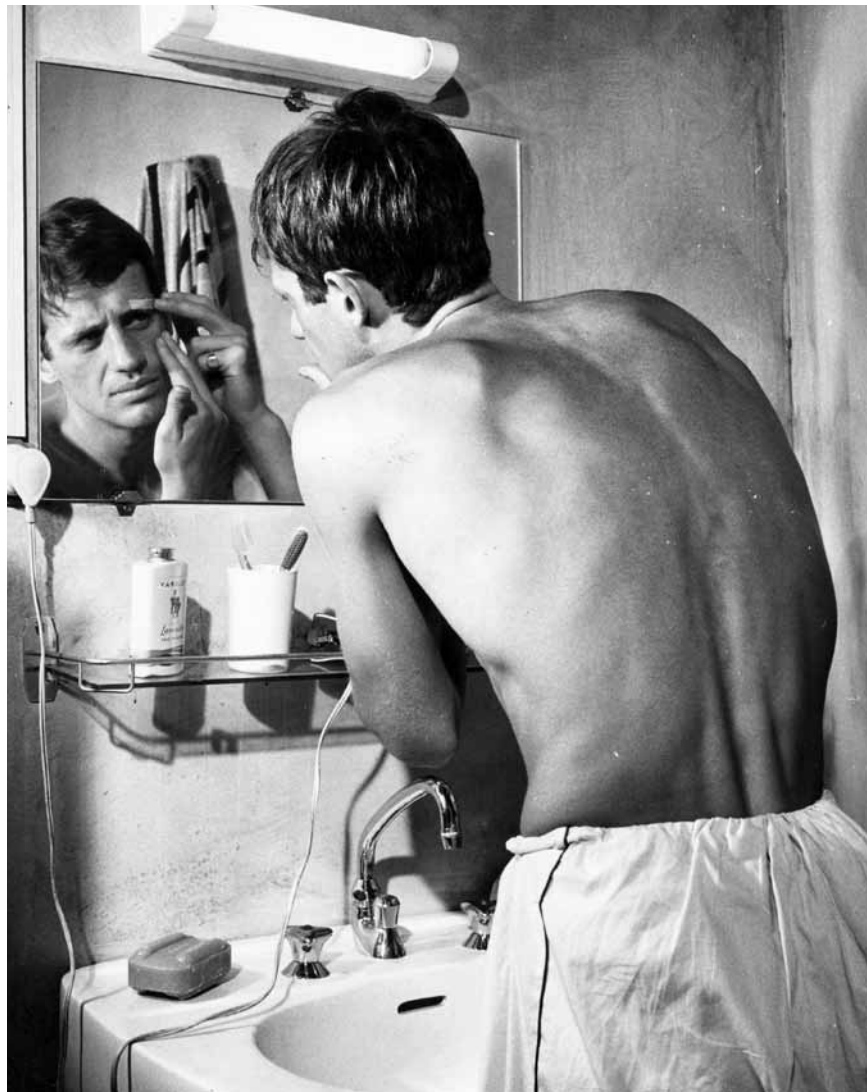
Regia: Jean-Pierre Melville

■ T. it.: *Lo sciaccallo*. T. int.: *Magnet of Doom*. Sog.: dal romanzo omonimo di Georges Simenon. Scen., Dial.: Jean-Pierre Melville. F.: Henri Decaë. M.: Monique Bonnot, Claude Durand. Scgf.: Daniel Guéret. Mus.: Georges Delerue. Su.: Jean-Claude Marchetti, Julien Courtelier. Int.: Jean-Paul Belmondo (Michel Maudet), Charles Vanel (Dieudonné Ferchaux), Michèle Mercier (Lou), Malvina (Lina), Stefania Sandrelli (Angie), Barbara Somers (l'amica di Lou), Edouard F. Médard (Suska), Todd Martin (Jeff), André Certes (Émile Ferchaux). Prod.: Spectacles Lumbroso, Ultrafilm, Sicilia Cinematografica. Pri. pro.: 25 settembre 1963 ■ 35mm. D.: 96'. Col. Versione francese con sottotitoli svedesi / *French version with Swedish subtitles* ■ Da: Svenska Filminstitutet per concessione di René Chateau Films

L'Aîné des Ferchaux è uno dei Melville meno conosciuti, un film che si perde in lontananza tra le ombre alte di *Lo spione* (che lo precede) o di *Tutte le ore feriscono...* *l'ultima uccide* (che lo segue) – per non parlare di *Frank Costello – Faccia d'angelo*, o dei *Senza nome*. Non rientra nella categoria del gangster film, né nella categoria dei 'casi a parte' cui appartengono l'ironico *Bob il giocatore* o la trasferta americana di *Le jene del quarto potere*. È un film da Georges Simenon, e dunque ancora una volta un film su una fuga e su un'indagine nel profondo dell'identità.

Eppure anche all'interno della 'famiglia' simenoniana *L'Aîné des Ferchaux* è un film piuttosto trascurato, ed è da riscoprire quanto naturalmente si collochi tra i migliori (accanto ai film di Duvierv, Renoir, Decoin). Il film nasce sotto strani auspici; l'approccio di Melville non è esattamente devozionale, il primo trattamento è di fatto quasi una sceneggiatura originale. Allo stesso tempo, insiste sul fatto di essersi mantenuto "fedele allo spirito del romanzo". Sia come sia, questo è un Simenon divorato da un regista che modella il film sulla sua agenda personale, a cominciare dal proprio intenso *love affair* con l'America.

Ci sono riferimenti apparentemente casuali a fatti recenti o dell'ultima ora, la morte di Edith Piaf (nello stesso 1963),



L'Aîné des Ferchaux

i Kennedy e la crisi cubana (novembre 1962), una canzone di Frank Sinatra dal film di Capra *Un uomo da vendere* (1959); altri hanno un valore più chiaramente emotivo, come la visita alla casa natale di Sinatra (quel sussurro quasi in apnea, "Frankie boy..." è memorabile quanto il "Bogey..." di *Fino all'ultimo respiro*), o le citazioni dai film di boxe di Robert Wise. *L'Aîné des Ferchaux* è un road movie che afferra l'essenziale con un uso vivido e prodigioso del colore, con uno Scope che ci fa sentire palpabilmente proprio là – mentre per questo film nessuno, né Charles Vanel né Belmondo, mise realmente

pie in America: già questa un'impresa di per sé, visto che l'America di Melville risultò abbastanza vera (nello spirito) da guadagnarsi i complimenti dell'ambasciatrice americana per la sua 'autenticità', e da ispirare commenti come "le immagini di questo Sud faulkneriano resteranno nella nostra memoria per molto tempo ancora, dopo che la storia ne sarà scivolata via" (Henri Chapier).

Il cuore del film è la storia del vecchio Ferchaux, che si lega d'affetto al giovane Maudet ("Non dimentichiamo che Maudet è un eroe melvilliano", suggeriva lo stesso regista): un caleidoscopio sul potere,

sul rapporto padre-figlio, sul denaro, sulla gelosia, sulla scommessa dei sentimenti; sembra esserci anche un'inedita corrente omosessuale, ma tutto è in realtà molto più complicato. Più in generale *L'Aîné des Ferchaux* è un film sull'amore impossibile, e per questo forse il più tenero, il più crudele, il più personale film di Melville. Uno strano film, dove una torsione molto simenoniana (o se preferite, melvillianiana) ci dice che l'assenza del delitto può essere narrativamente intensa quanto il delitto. L'intensità dell'incompiuto.

Un indizio proviene dallo stesso Melville: il vecchio Ferchaux sarebbe un velato ritratto di Howard Hughes (si aggiunge così un altro tassello al quadro delle rappresentazioni cinematografiche di quest'uomo misterioso, il più essenziale, probabilmente, insieme al personaggio di Robert Ryan in *Nella morsa* di Max Ophüls). Hughes è un'altra traccia che lega *L'Aîné des Ferchaux* al tempo presente: spari per sempre dalla vita pubblica proprio mentre si girava il film. La sua assenza, e il vecchio Ferchaux come suo possibile specchio, aggiungono un ultimo tocco conturbante al melvillianiano gioco di ombre.

Peter von Bagh

L'Aîné des Ferchaux is a seldom-seen Melville film, definitively enclosed by the deep shadows of Le Doulos (that preceded it) or Le Deuxième souffle (that followed), not to mention Le Samouraï or Le Cercle rouge. True enough, it doesn't fit the category of the gangster film, as it doesn't fit the improvised ironies of Bob le flambeur or Melville's earlier 'American trip', Two Men in Manhattan. And that is of course all due to Georges Simenon, meaning that once again it is a film about escape and an investigation that goes to the depths of identities, a search for something neither of the two men in the story knows.

Even within the Simenon category L'Aîné des Ferchaux is pretty much forgotten, but we estimate that it is essentially situated among the finest, including films from Duvivier, Renoir, Decoin. In any case the film was born under strange signs, as Melville's approach was not entirely kindly oriented, starting with a first draft that was practically an original script. At the same time he insisted on "being faithful to the spirit" of the novel. Be that as it may, it's a "Simenon" devoured by a film-

maker who filled the film with his personal agenda, above all his profound love relationship with "America".

First and more innocently, there are the references, some timely like Piaf's death, Kennedy and the Cuban crisis (November 1962), a Sinatra song from Capra's last film, A Hole in the Head; some emotional associations, like the visit to the street where Sinatra was born (Belmondo's gasp, "Frankie Boy...", is as memorable as his "Bogey..." in Breathless) or citations from films of Robert Wise (boxing).

This is a road movie that catches the essentials with masterful, brightly-lit color and a Scope camera that is almost palpably there, and yet neither Charles Vanel nor Jean-Paul Belmondo ever set foot in the States (an amazing feat). It's an America that seemed true enough (in spirit) to have been congratulated by the American Embassy for its authenticity, and inspired the comment that "the images of the very 'Faulknerian' South will stay in our memory long after the story has faded" (Henri Chapier).

Yet, the poignant part of the film relates to the story of an old man, Ferchaux, becoming emotionally attached to a young man, Maudet ("Don't forget that Maudet is a Melvillean hero", the director himself pointed out): it's a kaleidoscope about power, the father-son theme, money, jealousy, emotional gambling, a newly found penchant for homosexuality, and yet never anything as simple as that. Really, it's a film about impossible love, and as such perhaps Melville's most tender, cruel and personal film. This is a strange film with a very Simenonian (or, as you like it, Melvillian) twist: something as poignant as a crime might be the absence of crime – something left undone.

One strange lead comes from Melville himself: the old man Ferchaux is a veiled portrait of Howard Hughes, thereby providing another angle on the cinematographic reflections of the strange man, perhaps his most essential portrait along with Robert Ryan's character in Ophüls's Caught. Hughes is one more contemporary reference, given that he disappeared from public life exactly when Melville's film was being made. His absence, with Ferchaux as his indirect reflection, adds an intriguing touch to Melville's shadow play.

Peter von Bagh

SAMMY GOING SOUTH

GB, 1963

Regia: Alexander Mackendrick

■ T. it.: *Sammy va al sud*. T. alt.: *A Boy Ten Feet Tall*. Sog.: dal romanzo omonimo di W.H. Canaway. Scen.: Denis Cannan. F.: Erwin Hillier. M.: Jack Harris. Scgf.: Edward Tester. Mus.: Tristram Cary. Su.: H.L. Bird. Int.: Edward G. Robinson (Cocky Wainwright), Fergus McClelland (Sammy), Constance Cummings (Gloria van Imhoff), Harry H. Corbett (Lem), Paul Stassino (Spyros Dracandopolous), Zia Mohyeddin (la siriana), Orlando Martins (Abu Lubaba), John Turner (Heneker), Zena Walker (zia Jane). Prod.: Michael Balcon per Greatshows, Bryanston Seven Arts. Pri. pro.: 18 marzo 1963 ■ 35mm. D.: 118'. Col. Versione inglese / *English version* ■ Da: Studiocanal

Diretto da Alexander Mackendrick e suo primo film dopo sette anni di silenzio, *Sammy* è spesso un film serio che finge di essere semplice. Probabilmente un regista meno capace avrebbe raccontato questa storia in maniera molto diversa. Per fortuna, sviluppando la situazione centrale del lungo viaggio di un ragazzino rimasto solo al mondo, Mackendrick ha fatto piazza pulita di tutto il sentimentalismo artificioso che poteva condannare il film alla rovina. Il giovane Sammy, invece, è solo un piccolo essere brutale pronto a usare tutti coloro che incrociano il suo cammino. La visione del regista è chiarissima: ci viene chiesto di accettare Sammy non come un personaggio idealizzato, tutto saggezza e simpatia, ma come un tipetto scaltro che merita il nostro rispetto in quanto essere umano. Pur respingendo ogni sentimentalismo, Mackendrick gestisce la tematica senza austerità.

Va riconosciuto che ci vuole un po' per entrare in sintonia con il ritmo del film, e le scene di gran lunga migliori arrivano verso la fine. Ma si può ben dire che la lentezza iniziale è importante in rapporto alle ultime scene, e che dobbiamo prima vedere Sammy come un ragazzo scontento e indurito per poterne apprezzare la trasformazione sotto la protezione del vecchio. Le scene finali sono arricchite dalla magnifica interpretazione di Edward G. Robinson. Burbero nei toni e d'aspetto coriaceo, Robinson sa donare al film il



Sammy Going South

nucleo emotivo di cui ha bisogno. Anche l'interpretazione di Fergus McClelland è degna di nota: non sappiamo quanto sia merito del regista, ma il risultato è perfetto. La sceneggiatura di Denis Cannan è un po' debole, e insieme ad alcune scene prolisse tra il ragazzo e l'ambulante è il maggiore ostacolo del film. Ma forse la virtù principale di *Sammy Going South* è che si tratta del primo film firmato da Sandy Mackendrick dopo sette lunghi anni, cioè dall'aspro ma splendido *Piombo rovente*. Pur non essendo del tutto soddisfacente, *Sammy* dimostra che Mackendrick è ancora il migliore regista britannico. Speriamo solo che non passino altri sette anni prima che si rimetta al lavoro.

John Cutts, *Sammy Going South*, "Films and Filming", n. 8, maggio 1963

As directed by Alexander Mackendrick, whose first picture this is in seven years, Sammy is often a serious film posing as a simple one. And one can imagine that in less capable hands the tale would have been quite differently told. Thankfully, in developing the central situation of the wandering child all alone in the world, Mackendrick has steered clear of the kind of synthetic sentimentality that might have well damned one's acceptance of it. Really, wee Sammy is no more than a little brute who uses everyone who crosses his path. The director's view is quite clear on this and we are asked to accept Sammy not as a romanticised figure, all cute tricks and grave wisdom, but as a sharp little cookie who deserves our respect as a person entirely in his own right. But although synthetic sentimentality is

shunned in this key figure, there's nothing austere about Mackendrick's handling of the picture generally.

Admittedly the piece takes not a little while to get into its stride, and by far the best scenes come toward the end. But it might well be argued that the slow opening is important in relationship to the last scenes, and that we must first see Sammy as an uncommunicative vagrant before we can appreciate the extent of his blossoming-out under the old man's guidance. A wonderfully grizzled performance by Edward G. Robinson adds great value to these final scenes. Gruff in tone and leathery of appearance, his deeply-charged playing gives the film a warm-hearted centre which it is greatly in need of. Fergus McClelland's own performance as Sammy is not lightly to be dismissed either. How

much of it came from the director working through him can only be guessed at, but the result is exactly right. Denis Cannan's script is a bit on the limp side and, along with some drawn-out scenes between the boy and the pedlar, is the film's biggest stumbling block. But perhaps, when all is said and done, the main virtue of the piece is that it's Sandy Mackendrick's first film in seven long years, since, in fact, the bitter but marvellous Sweet Smell of Success. Whilst not wholly pleasing, Sammy bears enough evidence that Mackendrick is still the best of British directors. One only hopes it won't be another seven years before he is at work again.
 John Cutts, Sammy Going South, "Films and Filming", n. 8, maggio 1963

SZEGÉNYLEGÉNYEK

Ungheria, 1966 Regia: Miklós Jancsó

■ T. it.: *I disperati di Sandor*. T. int.: *The Round-Up*. Scen.: Gyula Hernádi. F.: Tamás Somló. M.: Zoltán Farkas. Scgf.: Tamás Bánovich. Su.: Zoltán Toldy. Int.: János Görbe (János Gajdar), Zoltán Latinovits (Imre Veszélka), Tibor Molnár (Kabai), Gábor Agárdy (Torma), András Kozák (Kabai figlio), Béla Barsi (Foglár), József Madaras (Magyardolmányos), János Koltai (Béla Varjú). Prod.: MAFILM IV. Játékfilmstúdió. Pri. pro.: 6 gennaio 1966 ■ 35mm. D.: 87'. Bn. Versione ungherese / Hungarian version ■ Da: Hungarian National Digital Archive and Film Institute

Anni intorno al 1860: il governo austro-ungarico si appresta a terminare quel che resta dei ribelli di Kossuth, i combattenti della libertà, gli uomini di Sandor. È il punto di partenza di un gioco crudele tra gatto e topo, una lezione sulla soppressione dell'identità (e il finale del film una delle più agghiaccianti rappresentazioni della Storia che si compie). Allo spettatore non vengono forniti facili soggetti d'identificazione; la psicologia è spazzata via (pur essendo allo stesso tempo spietatamente presente) – tutto si concentra sul sistema e sulla storia, sulla burocrazia e sull'opportunismo, sulle utopie che non hanno avuto futuro.

Passato o presente. È questo il cuore del cinema ungherese degli anni Sessanta.

Gli eventi di *I disperati di Sandor* hanno luogo nel decennio che si apre con il 1860, ma, nelle parole di Jancsó, "tutti sapevano che si stava parlando degli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento" – semplicemente, per rispondere a un'interrogazione proveniente da Mosca o da Berlino Est, era più facile obiettare che si trattava "di un film storico, non riferito ai nostri tempi"...

La corrispondenza tra passato e presente, d'altra parte, poggia su solide basi: prima di tutte la *puszta* che si estende immensa, fuori dal tempo, fino all'eternità. *I disperati di Sandor* fu la prima manifestazione di un 'metodo' destinato a diventare leggenda del cinema moderno. Ancora nelle parole di Jancsó: "Girare scene di dodici minuti con una cinepresa a 35mm significava mettere insieme una complessa struttura di binari; si cominciava la scena la mattina presto e si finiva che faceva buio". Un lavoro da virtuosi: "Il nostro metodo implicava un certo grado di follia, e la sua riuscita dipendeva dal fatto che tutti, attori e tecnici, fossimo amici – diversamente non sarebbe stato possibile" (un bel paradosso, dunque: *camaraderie* dietro le macchine da presa, e davanti la Storia, *homo homini lupus*).

Il metodo significava un rinnovamento del montaggio, trasferito all'interno del pianosequenza – quello che Marcel Martin ha definito 'montaggio virtuale'. In questo magnifico Scope in bianco e nero, è la storia nuda e brutale che abbiamo davanti, e l'uomo intrappolato nella Storia. Scrive Michel Estève: "Spezzando il corso della narrazione lineare, contraendo la durata, le ellissi restituiscono il clima d'angoscia soffocante della prigionia. I contrasti fotografici dei neri e dei bianchi, molto duri, molto freddi, sia nel décor sia nei costumi, sottolineano la crudeltà dei boia. Nessuna partitura musicale, ma una colonna sonora di evidente realismo: il vento, la pioggia, gli zoccoli dei cavalli, le catene dei prigionieri. Tutto è uno spazio-prigione che si chiude intorno ai prigionieri. Lo spazio esterno sembra dilatarsi, aprirsi nei piani d'insieme e nella profondità di campo della *puszta* ungherese: ma non offre in realtà che un sogno, un'illusione di libertà: lo spazio (la pianura) si spalanca solo sulla morte".

Se chiediamo al cinema di dispiegare davanti ai nostri occhi visioni della Storia,

i kolossal storici alla *Quo Vadis?* sono la risposta 'leggera', mentre *I disperati di Sandor* rappresenta probabilmente la risposta più profonda e coinvolgente alla nostra domanda: un momento alto nell'arte di Miklós Jancsó e nel cinema moderno, dove forma, metodo e oggetto diventano una cosa sola.

Peter von Bagh

1860s: the government of the Austro-Hungarian empire is about to finish off the last remnants of Kossuth's rebellion, the freedom fighters, the men of Sandor. This is the point of departure for a cruel cat and mouse game and a lesson about crushing identities (the ending is one of the most chilling moments of History fulfilled). The spectator is not given easy targets for identification; psychology is swept away (although at the same time it is impeccable) – so the film operates with absolute concentration on the system and History, bureaucracy and opportunism, and thus also of utopias that didn't have much of a chance.

Then or now. We are at the core of the specialty of Hungarian film of the 1960s. While the events of The Round-Up take place in the historical period of the 1860s, according to Jancsó, "everybody in the audience knew that the real story was about the 1950s and 1960s"; it was simply convenient to point out to an interrogator from Moscow or East Berlin that it was "a historical film, not about our time"...

There are good grounds for the sameness: the puszta that stretches almost into eternity is timeless. The Round-Up was the first instance of a "method" that would become the legend of modern cinema. In the words of the director: "Nowadays even a child can film a long scene. Not then. We shot 12-minute scenes with a 35mm camera, we needed a complicated set of tracks; we started shooting early in the morning and shot until the day was darkening". It was virtuosic: "Our method meant some kind of madness, and depended of all of us, technicians and actors alike, being friends – otherwise what we did wouldn't have been possible." (This is a nice paradox: camaraderie behind cameras, homo homini lupus – History – In front of them).

It meant the renewal of montage, which was now performed within the single-shot



Szegénylegények

sequence – an act Marcel Martin has called “virtual montage”. The magnificent black and white Scope image shows us plain History, and man trapped by History: film as a prison space. Michel Estève writes: “Breaking up the linear narrative, contracting duration, the ellipses impose the suffocating, agonizing climate of the prison. The contrast established by the photography, of sets and costumes alike, between the blacks and whites, very hard, very cold, emphasize the executioner’s cruelty. No musical score, but self-evident realism from the sound track: wind, rain, horses’ hooves, prisoners’ irons. The fort’s triangular court, the hallway where the first partisan who will be shot enlisted, the interrogation room, the suspects’ cells – a prison-space tightens around the prisoners. Conversely the space could dilate, with wide shots and depth of field opening up the Hungarian puszta, but that view offers only a dream, an illusion of liberty: the space (the plain) opens only onto death”.

If a cinema spectator wants to watch History as film can reveal it, Quo Vadis? (et al.) is the light answer while The Round-Up is probably the most engrossing: a key moment in the art of Miklós Jancsó, and especially in modern cinema, when form, method and theme are totally one.

Peter von Bagh

IJUL'SKIJ DOŽD'

URSS, 1966 Regia: Marlen Chuciev

[Pioggia di luglio] ■ T. int.: *July Rain*. Scen.: Anatolij Grebnev, Marlen Chuciev. F.: German Lavrov. M.: Bulat Okudžava. Scgf.: Georgi Kolganov. Mus.: Jurij Vizbor. Su.: Boris Vengerovskij. Int.: Evgenija Uralova (Lena), Aleksandr Beljavskij (Volodja), Jurij Vizbor, Aleksandr Mitta, Alla Pokrovskaja. Prod.: Mosfilm ■ 35mm. D.: 108'. Bn. Versione russa / *Russian version* ■ Da: Kansallinen Audiovisuaalinen Arkisto

I personaggi di Chuciev amano il loro paese e continuano a crederlo unico, nella convinzione di vivere in un'utopia realizzata, malgrado le ferite ancora aperte: il terrore staliniano, la guerra, che talvolta la loro mente confonde. Ma a risaltare è prima di tutto il loro movimento, che si tratti di *Dva Fjodora* (I due Fjodor), di *Mne dvadcat' let* (Ho vent'anni) o di quest'ultimo film. Potranno sapere o meno dove stanno andando, come la protagonista di *Pioggia di luglio*, ma comunque si muovono, cambiano: a riprova di un'insoddisfazione, di una ricerca. Sono agli antipodi dei personaggi del cinema dei 'grandi eroi'. Il loro movimento si incrocia con quello della macchina da presa. Sui titoli di testa, un lungo carrello laterale segue con insistenza la donna nelle vie di Mosca, e lei si volta verso l'obiettivo con infastidita curiosità. Il cinema del disgelo fu anche una liberazione della macchina da presa, a lungo immobilizzata all'altezza dei protagonisti. Le capitava di spiccare il volo, a volte con magniloquenza, ma qui lo fa in modo ben più deciso.

Film apparentemente gemello di *Ho vent'anni*, *Pioggia di luglio* è segnato dal disincanto, come ricorda lo sceneggiatore Anatolij Grebnev: "Alla fine degli anni Sessanta, sentivamo il rischio dell'indifferenza. Parole che pochi anni prima erano ancora vive e nuove stavano perdendo valore, andavano scomparendo. Gli ideali per i quali alcuni avevano sofferto si stavano tramutando in moneta di scambio nella vita quotidiana di altri. Insomma, ciò in cui credevamo si cancellava da sé davanti ai nostri occhi".

Nelle ultime immagini, quando i personaggi del film sono già scomparsi, alcuni giovanotti restano ammutoliti davanti a una riunione di veterani. I reduci cantano la marcia verso Berlino dell'Armata rossa. Chuciev ne parlò con Giovanni Buttafava: "Amo particolarmente il finale con il raduno dei veterani della guerra vicino al Teatro Bol'soj. Avevo notato quasi per caso quegli incontri periodici, che nessuno aveva pensato di filmare. Decisi di non dare ciak, di girare quasi all'impronta: le comparse raccolte non sapevano quando la macchina di presa li riprendeva e quando no. Ho deciso, visto il risultato, di non mescolare quel materiale nella storia, ma di lasciarlo così, integro, come una digressione lirica" (Giovanni Buttafava, *Al dilà del disgelo*, Ubulibri, Milano 1987). Forse è stato per il peso della storia che Chuciev ha preferito allontanarsi dalla creazione e dedicarsi all'insegnamento. Ma i suoi film restano.

Bernard Eisenschitz

Chuciev's characters love their country and continue believing it is unique, in the conviction that they live in utopia, despite the still open wound: the Stalinist terror, the war, at times are confusing. But standing out above everything else is the fact that they move around, whether it is Dva Fëdora (The Two Fedors), Mne dvadcat' let (I Am Twenty) or this latest film. They might know or not know where they are going, like the woman who is the main character of July Rain, but they move around anyway, they change, proof of dissatisfaction and of searching. They are the antithesis of cinema's big heroes. Their movement is matched by that of the camera. On the opening credits, a long dolly shot insistently follows the woman down the Moscow streets and she turns

towards the camera with irritated curiosity. The cinema of the thaw also liberated the film camera, which for a long time had been fixed on the actors. The camera would take flight, at times pompously, but here it does so much more deliberately.

Seemingly the twin film of I Am Twenty, July Rain is marked by disenchantment, as remembered by the scriptwriter Anatolij Grebnev: "At the end of the Sixties we felt the risk of indifference. Words which a few years before were alive and new were now losing their meaning and disappearing. The ideals that people had suffered for were being converted into money in the daily life of others. So, everything we believed in was being wiped out in front of our eyes".

*In the final frames, when the characters of the film have already disappeared, some young people remain, speechless, in front of a meeting of veterans, who are singing the Red Army's march towards Berlin. Chuciev spoke about it with Gianni Buttafava: "I particularly love the ending with the gathering of veterans near the Bolshoi Theatre. Almost by chance, I noticed those periodical meetings, which nobody had thought to film. I decided not to start the action but to film it in the moment: the extras did not know when they were being filmed. On seeing the results, I decided not to mix that material with the story, but to leave it as it was, intact, a poetic digression" (Giovanni Buttafava, *Al dilà del disgelo*, Ubulibri, Milano 1987). Maybe it was because of the weight of history that Chuciev preferred to distance himself from creation and dedicate himself to teaching. But his films remain.*

Bernard Eisenschitz

PEČKI-LAVOČKI

URSS, 1972 Regia: Vasilij Šukšin

■ T. it.: *Il viaggio di Ivan Sergeevič*. T. int.: *Happy Go Lucky*. Scen.: Vasilij Šukšin. F.: Anatolij Zabolockij. M.: Natal'ja Loginova. Scgf.: Pëtr Paškevič. Mus.: Pavel Čekalov. Su.: Aleksandr Matveenko. Int.: Vasilij Šukšin (Ivan Rastorguev), Lidija Fedoseeva-Šukšin (Njura Rastorgueva), Vsevolod Sanaev (il professore), Georgij Burkov (Viktor, il costruttore), Zinovij Gerdt (secondo professore), Ivan Ryžov

(il controllore), Stanislav Ljubšin (Ivan Stepanov), Vadim Zacharčenko. Prod.: Gorky Film Studios ■ 35mm. D.: 100'. Col. Versione russa / Russian version ■ Da: Gosfilmofond

Nel suo quarto film, *Il viaggio di Ivan Sergeevič*, lo stesso Šukšin interpreta il ruolo principale, Ivan, affiancato dalla moglie, l'attrice Lidija Fedoseeva-Šukšin. I due sono diretti a un albergo sul mar Nero in cui trascorrere le vacanze e il loro lungo viaggio è segnato da incontri inattesi: fra gli altri, un simpatico compagno di strada che si rivela essere un ladro e un professore universitario che, ammirando la ricchezza del vocabolario di Ivan, lo invita a tenere una conferenza ai suoi studenti. Dopo un breve soggiorno a Mosca, la coppia riprende il treno e arriva all'albergo per apprendere soltanto in quel momento che non c'è posto per la sposa perché il suo arrivo non era previsto: una mancia all'occorrenza sistemerà le cose. [...]

Vasilij Šukšin gira da lungo tempo film che si possono considerare commedie a tutti gli effetti. Nelle sue affettuose annotazioni sui russi, si insinua sempre un sorriso, talvolta lieve o triste, ma spesso beffardo. Molti interpretarono il suo primo lungometraggio *Così vive un uomo* come una commedia. Lui protestò.

Ed ecco Ivan, trattorista dell'Altai. Ivan agisce secondo le proprie regole, ancorché in modo sciocco nel vagone, nel negozio di Mosca e nell'ufficio del direttore della casa di cura. Queste regole sono la disponibilità, l'onore, la fiducia. E hanno torto tutti quelli che si sono assuefatti ai modi urbani, i piccolo-borghesi. Di questi, gli integrati, i furbi, Šukšin si fa beffe e li affronta. E qui si pone un problema complesso e non chiaramente risolto, il rapporto tra la campagna e la città nell'autore. Šukšin ama la campagna e teme la città. Per questo è stato criticato *Vostro figlio e fratello*. Per la stessa ragione, in un'altra ottica – l'esaltazione dei marginali – hanno criticato *Gente strana*. Ed egli rimette di nuovo a confronto la campagna, con i suoi spazi liberi, i legami semplici fra la gente, il saggio amore per il lavoro e la civilizzazione urbana. Allora è proprio il caso di ripetere le solite critiche o non bisogna invece cercare di entrare nella sua logica? Šukšin preferisce la campagna perché la conosce meglio. Quanti conflitti, quanti

personaggi complessi del mondo contadino contemporaneo ha mostrato! I suoi cittadini non sono troppo imborghesiti, ma sono più primitivi.

Rostislav N. Jurenev, *Pečki-Lavočki*, "Iskusstvo Kino", n. 12, 1973

In his fourth film, Happy Go Lucky, the director Šukšin also plays the main part of Ivan, supported by his wife, the actress Lidija Fedoseeva-Šukšina. The two of them are heading for a hotel by the Black Sea where they are going to spend their holidays. Their long journey is one of unexpected encounters with, among others, a friendly travelling companion who turns out to be a thief and a university professor who is impressed by Ivan's rich vocabulary and invites him to give a lecture to his students. After a short break in Moscow, the couple catch the train again only to

find out at the last minute that there is no room for the bride because her arrival had not been foreseen: an adequate tip will settle everything. [...]

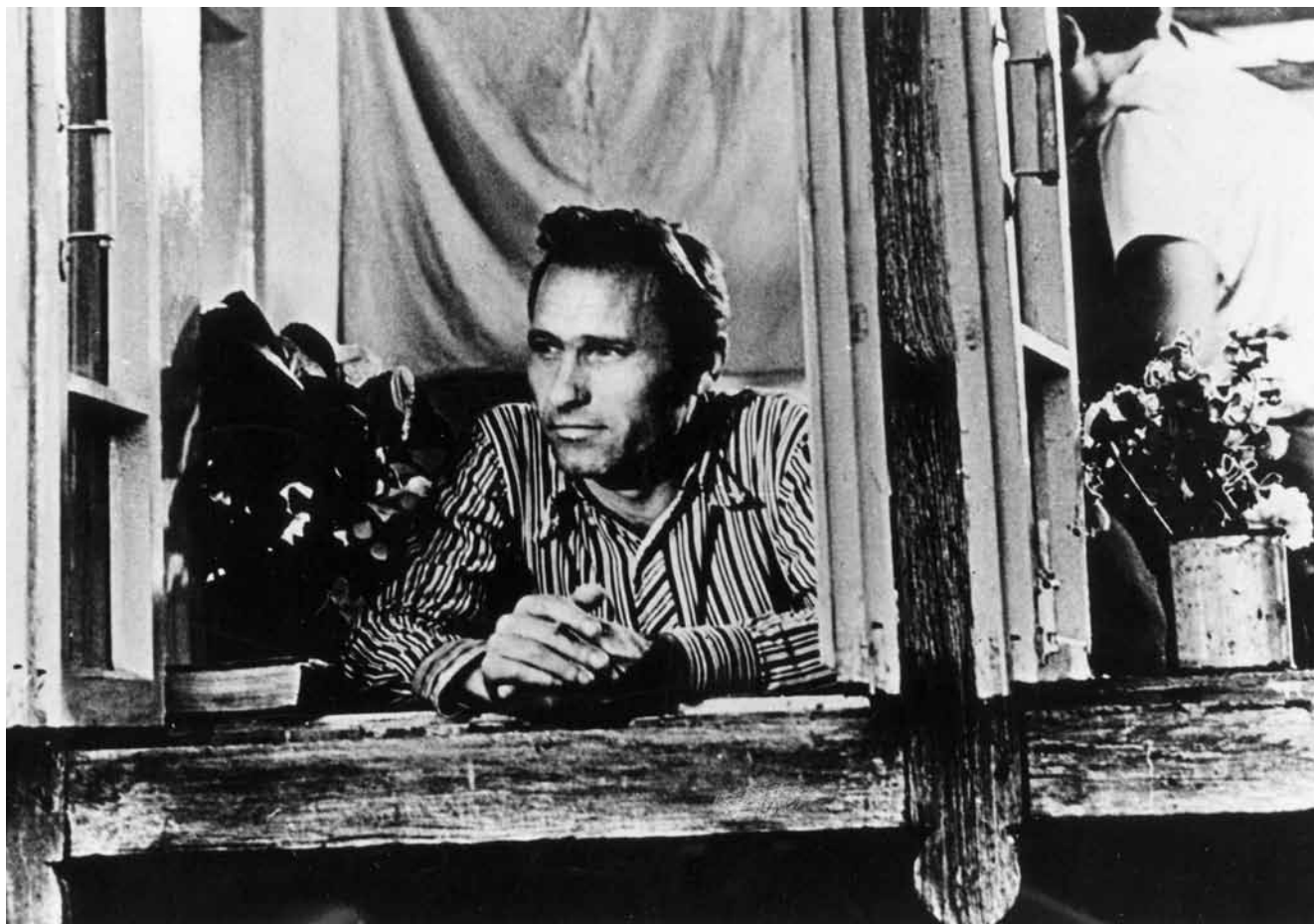
Vasilij Šukšin has long been making films which can be considered comedies in every respect. His affectionate notes on Russians always give rise to a smile, sometimes slight, sometimes sad, but often mocking. Many people have interpreted his first feature There is Such a Lad as a comedy. He did not agree.

Ivan is a tractor driver from Altai. He plays by his own rules, acting stupidly on the train, in the shop in Moscow and in the director's office at the care home. These rules are openness, honour and trust. The petite bourgeoisie and anyone who is accustomed to urban ways is wrong. Šukšin mocks and confronts the conformists and cunning people.

And here he raises a difficult issue, not easily resolved, the director's dichotomy between the city and the country. Šukšin loves the country and fears the city. Your Son and Brother was criticised for this. For the same reason, from another point of view, Strange People was criticised for being a celebration of outsiders. He compares once again the countryside, with its free space, the simple ties between the people, the wise love of work and urban civilization. So should he be criticised again for the same reasons, without trying to understand his work?

Šukšin prefers the countryside because he knows it better. He has shown us so many conflicts with complex personalities of the modern country world! His citizens have not become middle class, but they are more primitive.

Rostislav N. Jurenev, *Pečki-Lavočki*, "Iskusstvo Kino", n. 12, 1973



Pečki-Lavočki



Jerry Lewis in *The Ladies Man*

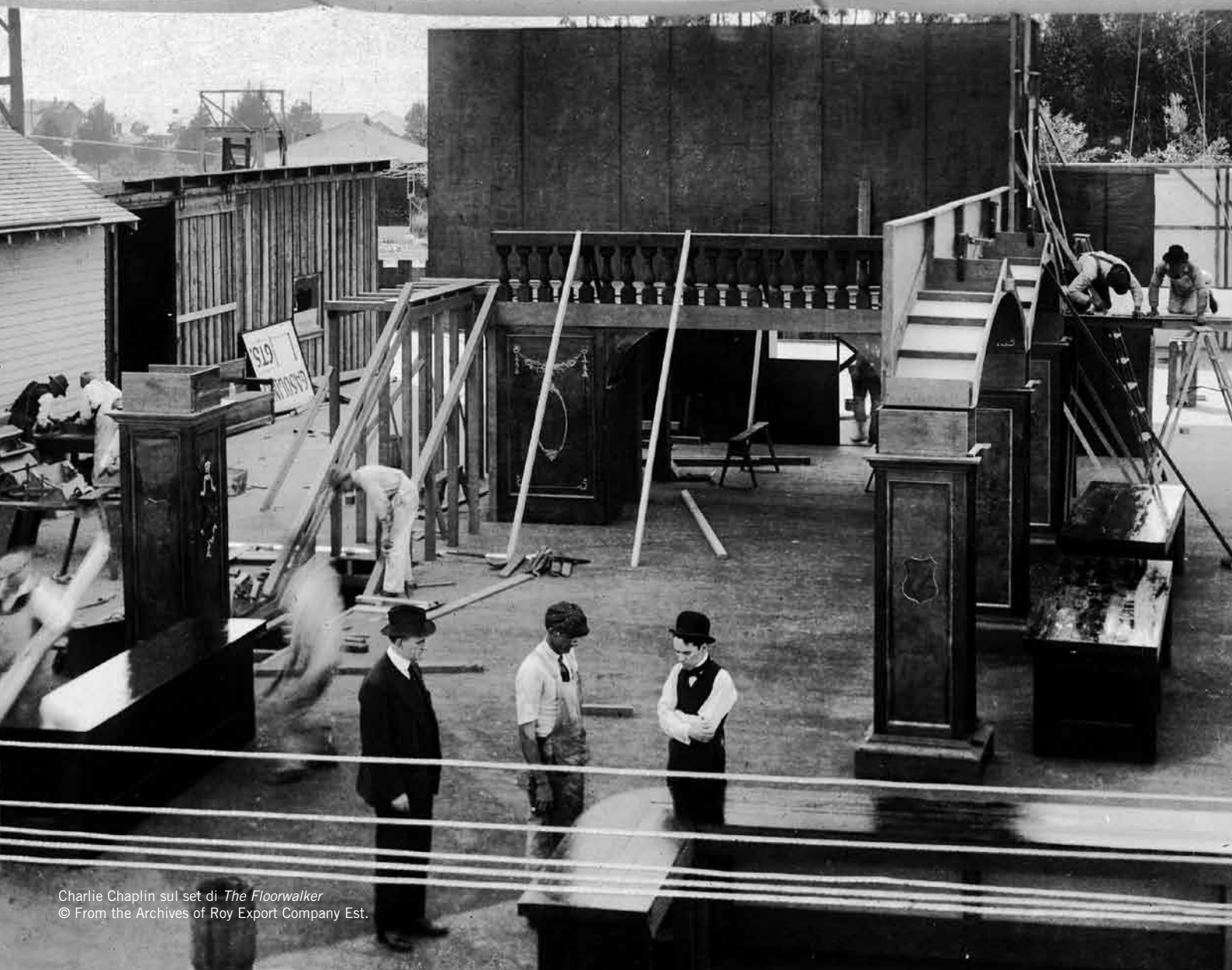
A black and white photograph of two men walking side-by-side. The man on the left is wearing a dark, pinstriped suit and a fedora, holding a cane. The man on the right is wearing a light-colored, double-breasted overcoat and a bowler hat. Both are smiling. In the background, other men in suits are visible. The ground is paved with cobblestones.

THREE KINGS

PROGETTO CHAPLIN

The Chaplin Project

Programma a cura di / *Programme curated by*
Cecilia Cenciarelli



Racconta André Malraux di aver visto in Persia un film che non esiste dal titolo *Vita di Charlot*: “I cinema persiani sono all’aperto, sui muri che circondavano gli spettatori, dei gatti neri, acciambellati, guardavano lo schermo. Gli esercenti armeni avevano, con grande astuzia, realizzato un montaggio di tanti piccoli Charlot, e il risultato, un ‘lunghissimo-metraggio’, era sorprendente: il mito allo stato puro”.

Con ottantuno titoli al suo attivo, di cui sessantadue comiche (inclusendo cioè anche *Her Friend the Bandit* e *Triple Trouble*), Chaplin è forse l’autore più ‘tagliato e rimontato’ della storia del cinema, fenomeno che prende le mosse proprio dal Mito di cui riferisce Malraux (nonché dal grande mito chapliniano di cui nessuno, meglio di Bazin, ha tracciato il dna), e che sembra raccontare perfettamente la modernità.

All’inizio degli anni Ottanta, quando Kevin Brownlow e David Gill illuminarono l’opera di Chaplin con lo straordinario *Unknown Chaplin*, era pressoché impossibile vedere le comiche di Chaplin in una versione accurata, a una velocità giusta e con una musica adeguata: il Mito assumeva molteplici sembianze, ma le intenzioni artistiche di Chaplin sembravano essere state smarrite nella notte dei tempi, così come il suo pubblico, il pubblico delle risate collettive e contagiose, il pubblico da grande sala e non da televisione (e non da YouTube).

In questi trent’anni, i film di Chaplin sono tornati sul grande schermo, restaurati. Prima è toccato ai grandi classici, medi e lungometraggi, poi è stata la volta dei primi trentaquattro titoli della Keystone (ovvero la Genesi, l’archeologia del Mito). Le dodici comiche girate e interpretate da Chaplin per la Mutual Film Corporation tracciano una traiettoria artistica riconoscibile ma sono, a tutti gli effetti, dodici film distinti, memorabili nella loro unicità e lucentezza.

Nell’anno in cui si assiste alla fine della pellicola e ci si esorta a continuare a conservarla, maneggiarla, rispettarla e tramandare i saperi legati al supporto che ha dato i natali al cinema e grazie a cui il cinema ha illuminato un secolo intero, il restauro delle comiche Mutual appare significativo quanto paradigmatico della possibile convivenza tra rivoluzione digitale e tradizione. Un vero progetto di restauro, frutto di ore di riparazione e comparazione di elementi di diverse generazioni, provenienti da oltre trenta archivi internazionali che hanno generosamente condiviso le loro conoscenze e ci hanno consentito l’accesso ai loro materiali.

Infine, ci preme una volta ancora dichiarare il nostro debito nei confronti di un’altra opera che negli anni Ottanta rivoluzionò le nostre conoscenze. *Chaplin, la vita e l’arte* di David Robinson, una potente biografia tracciata attraverso la scoperta di un monumentale, inesauribile archivio.

Oltre ad averci insegnato tanto su Chaplin, questi lavori hanno indicato un metodo, un approccio, che in questi anni abbiamo cercato di fare nostro. Ci piace pensare che il nostro lavoro sulle carte e sulle fotografie dell’archivio Chaplin, una volta concluso, riparta e prosegua seguendo quella stessa traiettoria.

Cecilia Cenciarelli

André Malraux tells of having witnessed, in Persia, the screening of a film that does not exist entitled The Life of Chaplin: “Persian movie theaters are outdoors, the films projected on walls surrounded by people and black cats, curled up, watching the screen. Some Armenian distributor had created, very astutely, a montage of lots of little Tramp clips, and the result – a very long feature film – was stunning: the Myth in his pure state”.

With eighty-one titles to his credit, of which sixty-two short comedies (including Her Friend the Bandit and Triple Trouble), Chaplin is perhaps the most ‘cut and edited’ auteur in the history of cinema, a phenomenon prompted by the very idea of ‘Myth’ referred to by Malraux (and by Bazin, who traced its ‘genesis’ better than anyone else) and which seems to perfectly reflect the modern era. In the early 1980’s, when Kevin Brownlow and David Gill did so much to illuminate Chaplin’s work with their extraordinary Unknown Chaplin, it was practically impossible to see the Chaplin comedies in any accurate version, at the right speed, or with the right music accompaniment: the Myth had assumed so many forms, but Chaplin’s original artistic intentions seemed blurred by the passage of time, while his audience, once contagious, collective laughing souls in full theatres, had become mainly Tv viewers (today’s YouTube surfers).

Over the past thirty years the Chaplin films have made it back onto the big screen, restored. First were the great classics, the medium and full-length films, followed by the early thirty-four Keystone pictures (the origins of the Myth). The twelve comedies Chaplin directed and starred in for the Mutual Film Corporation follow a recognizable creative direction but are also, at the same time, twelve distinct films, each memorable for its uniqueness and individual charms.

As we are witnessing the end of the film era and are driven to continue to restore, preserve, respect and bequeath the know-how related to film upon which cinema was born and enlightened an entire century, the restoration of the Mutual comedies seems significant and paradigmatic of the possible coexistence of the digital revolution and film tradition.

A true restoration project, the fruit of countless hours of inspection and repair, involving the comparison of so many, different generation elements, coming from over thirty international archives that generously shared their knowledge and consented to allowed us access to their materials.

Finally, once again, we must acknowledge our debt and gratitude to another work from the 1980’s that revolutionized our understanding, Chaplin: His Life and Art by David Robinson, a powerful biography researched through and thanks to the discovery of a monumental and inexhaustible archive.

Beyond teaching us so much about Chaplin, these works reflected a method, an approach and a vision which over these years we have attempted to make our own. We would like to think that our work on the Chaplin Archive, now finally complete, will continue this trajectory.

Cecilia Cenciarelli

Un ringraziamento speciale ai colleghi del Progetto Chaplin / *Special thanks to my colleagues at the Chaplin Project*: Andrea Dresseno, Monia Malaguti, Clara Maldini, Matteo Lollini, Priscilla Zucco, Marzia Ruta, Marzia Mancuso, Enrico Roveri, Michela Zegna.

Il restauro dei cortometraggi di Chaplin, ieri e oggi ***The Restoration of Chaplin Shorts, Yesterday and Today***

Rispetto al restauro che ha finalmente ripristinato la qualità delle comiche realizzate da Charlie Chaplin per la Keystone nel 1914, il problema posto dalle comiche Mutual era diverso. Trattandosi di film che hanno sempre riscosso un grandissimo successo e che sono disponibili in tutti i formati (pellicola, video, digitale, ecc.), si credeva che fossero integri e ben conservati.

La Film Preservation Associates – che nel 1986 acquistò la collezione Blackhawk, che dal 1974 annoverava anche le comiche Mutual – ne ha ereditato anche i migliori elementi superstiti, in particolare gli internegativi nitrati prodotti negli anni Trenta per le riedizioni sonore Van Beuren. Purtroppo, nonostante l'ottima qualità dell'immagine, alcuni elementi appaiono troncati (il lato sinistro del fotogramma è stato rimosso per aggiungere la colonna sonora). Spesso mancano le inquadrature iniziali e finali e alcune sequenze chiave, nonché i titoli e le didascalie originali. Peggio ancora, nel caso di alcuni film gli elementi sopravvissuti sono in cattive condizioni, e le immagini che consideriamo le migliori a nostra disposizione sono sfocate o troppo contrastate. Inoltre alcuni degli elementi originali stavano già cominciando a decomporsi e non siamo riusciti a preservarli adeguatamente.

Il Cinema Ritrovato ospita la prima proiezione pubblica di un lavoro in progress del quale nei mesi a venire pubblicheremo un'approfondita documentazione.

Attraverso un'accurata ricerca internazionale – grazie all'estesa rete di collezioni e archivi film – di copie originali di prima generazione, dei testi delle didascalie e dei caratteri originali, la comparazione tra i negativi A e B (i film venivano girati con due macchine da presa affiancate) e l'uso della scansione sotto liquido e delle tecnologie digitali, siamo oggi in grado di vedere le comiche Mutual così come sono state prodotte.

E d'un tratto comprendiamo perché questi film incantevoli siano molto di più: autentici capolavori.

Serge Bromberg e Gian Luca Farinelli

After the restoration of the Chaplin Keystone Comedies, which were unavailable in good quality since 1914, the challenge with the Mutual comedies was much different. Because we were dealing with films that were very successful from their release until today, they are everywhere, in film, video, digital, etc., and therefore are believed to be well preserved and fully complete.

Film Preservation Associates – who at the end of the 80s has purchased the Blackhawk Collection, which since 1974 included Chaplin's Mutual shorts – also inherited the best surviving elements, mainly the nitrate dupe negatives made in the 30s for the Van Beuren sound reissues. Alas, although the image quality is sparkling, some elements cropped (left part of the image removed to add the soundtrack). Often, the opening and ending shots were removed, and so were a few key sequences and the original main and intertitles. Worse, some films have not survived in good elements at all, and the images we all believe the best available are blurry and contrasty. Worse: some of our original elements were already decomposing when they arrived, and could not be preserved properly.

This will be the first public screening of a work in progress, on which we will produce and publish a thorough documentation in the months to come.

By a thorough search of original first generation prints throughout the world – thanks to the networks of film archives and collectors, after an extensive research of the original texts and fonts, the comparison of A and B negatives (the films were shot by two cameras, one at the ideal place for Chaplin, the other one on the side), combined with the use of wet gate scanners and digital technologies, we are now able to see the Mutual Comedies as they have been produced.

And all of the sudden, we understand why these delicious films are much more than this: they are masterpieces.

Serge Bromberg and Gian Luca Farinelli

Il Progetto Essanay/Mutual è promosso da Fondazione Cineteca di Bologna e Lobster Films in collaborazione con Film Preservation Associates e sotto l'egida dell'Association Chaplin. Il restauro è stato supervisionato da Serge Bromberg, David Shepard, Cineteca di Bologna e realizzato presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata (eccezion fatta per le scansioni di *The Immigrant* realizzate presso il laboratorio Éclair di Parigi)

The Essanay/Mutual Project is promoted by Fondazione Cineteca di Bologna and Lobster Films in collaboration with Film Preservation Associates and under the aegis of the Association Chaplin. Restoration was supervised by Serge Bromberg, David Shepard, and Cineteca di Bologna, and carried out at L'Immagine Ritrovata laboratory (except for The Immigrant which was scanned at the Éclair laboratory, Paris)

Grazie al generoso contributo di / *With the generous support of* Alexander Payne; Amitabh Harivansh Bachchan; the George Lucas Family Foundation; Martin Scorsese and The Film Foundation; the Material World Charitable Foundation; Michel Hazanavicius

Il Progetto Essanay/Mutual vuole estendere un ringraziamento speciale agli archivi film per aver messo a disposizione il loro materiale, e in particolare / *The Essanay/Mutual Project would like to specially thank the archival community for providing access to their film elements, and in particular* Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Archives Françaises du Film (CNC), BFI National Archive, Cinémathèque française, Cinémathèque Royale de Belgique, Library of Congress, Lobster Films, The Museum of Modern Art, Pathé, UCLA Film Archive

THE FLOORWALKER

USA, 1916 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: *Charlot caporeparto*. Scen.: Charles Chaplin, Vincent Bryan. F.: Frank D. Williams. Scgf.: E.T. Mazy. Int.: Charles Chaplin (cliente squattrinato), Eric Campbell (direttore), Edna Purviance (segretaria), Lloyd Bacon (assistente del direttore), Albert Austin (commesso), Leo White (cliente elegante), Charlotte Mineau (detective del magazzino). Prod.: Charles Chaplin per Lone Star Mutual. Pri. pro.: 15 maggio 1916 ■ DCP. 2 bobine/2 reels. Didascalie inglesi con sottotitoli italiani / *English intertitles with Italian subtitles* ■ Da: Blackhawk Collection/Lobster Films ■ Restaurato nel 2013 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata in collaborazione con Lobster Films e Film Preservation Associates / *Restored in 2013 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, in collaboration with Lobster Films and Film Preservation Associates*

Restauro sostenuto da /
Restoration supported by
Amitabh Harivansh Bachchan

A partire dal 9 marzo 1916 il cinegiornale *Mutual Weekly* iniziò a diffondere, nelle maggiori sale cinematografiche degli Stati Uniti, le immagini di un sorridente Charlie Chaplin intento a firmare il famoso contratto da 670.000 \$ con la Mutual Film Corporation, per la gioia del suo presidente John R. Frauler.

Appena due mesi dopo, il 15 maggio, usciva in quelle stesse sale *The Floorwalker* la prima delle dodici comiche a due rulli che Chaplin si impegnava a terminare da lì a poco più di un anno. Per consentirgli di lavorare agevolmente, la Mutual gli mise a disposizione il Lone Star Studio (al civico 1025 di Lillian Way, dove in seguito Buster Keaton realizzerà i suoi capolavori) uno dei set più spaziosi di Hollywood, luogo che ospiterà ambientazioni molto caratterizzate (grande magazzino, stazione termale, pista da pattinaggio, caserma) in grado di innescare delle gag evidentemente figlie della stagione *slapstick*, ma funzionali ad una struttura narrativa più complessa.

In *The Floorwalker* al centro dell'azione c'è una scala mobile: "Costruivo i miei set



The Floorwalker © From the Archives of Roy Export Company Est.

senza un'idea ben precisa – dirà Chaplin – ma una volta realizzati, le idee venivano da sé" come confermano i giornalisti riportati alla luce da Kevin Brownlow e David Gill che mostrano le prove, le accelerazioni, i cambi di intenzione e qualche colpo di vento... a ricordarci che all'epoca solo un leggero telo di mussola proteggeva l'azione dagli agenti atmosferici.

"Perché diavolo non abbiamo pensato noi a una scala mobile?" fu il commento di Mack Sennett, ripreso da tutta la stampa.

On March 9, 1916, the newsreel Mutual Weekly began showing in movie theatres across the United States, a beaming Charlie Chaplin signing his famous \$ 670,000 contract with Mutual Film Corporation, to the great joy of its president John R. Frauler.

Two months later, on May 15th, The Floorwalker was released in those same cinemas, the first of twelve two-reel comedies Chaplin made in just under a year. To facilitate is filmmaking, Mutual provided Chaplin with the Lone Star Studios (located at 1025 Lillian Way, where Buster Keaton would subsequently produce his most famous works). It was home to one of the largest film stages in Hollywood at the time, and offering space to build his highly distinguishable sets (the department store, the health spa, the skating rink and the fire station), with the right environment to trigger slapstick-oriented

gags while providing a more complex narrative structure.

In The Floorwalker an escalator is at the center of the action: "I built my sets without having a specific thing in mind", said Chaplin, "but once they were up, the ideas came by themselves". Diaries discovered by Kevin Brownlow and David Gill confirm this, revealing the rehearsals, tests, the faster speeds, the changes of direction and the occasional gust of wind... reminding us how, at the time, a light muslin canvas was all that separated the action from atmospheric conditions. "Why the hell didn't we think of an escalator?" was Mack Sennett's lament, taken up by all the press.

THE FIREMAN

USA, 1916 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: *Charlot pompiere*. Scen.: Charles Chaplin, Vincent Bryan. F.: Frank D. Williams. Scgf.: E.T. Mazy. Int.: Charles Chaplin (pompiero), Edna Purviance (la ragazza), Lloyd Bacon (suo padre), Eric Campbell (capo dei pompieri), Leo White (padrone della casa che brucia), Albert Austin, John Rand, James T. Kelley, Frank J. Coleman (pompieri). Prod.: Charles Chaplin per Lone Star Mutual. Pri. pro.: 12 giugno 1916 ■ DCP. 2 bobine/2 reels. Didascalie inglesi con sottotitoli



The Fireman © From the Archives of Roy Export Company Est.

italiani / *English intertitles with Italian subtitles* ■ Da: Blackhawk Collection/ Lobster Films ■ Restaurato nel 2013 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata in collaborazione con Lobster Films e Film Preservation Associates / *Restored in 2013 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, in collaboration with Lobster Films and Film Preservation Associates*

All'interno del processo di creazione di una comicità puramente cinematografica che Chaplin avvia e completa nei suoi mesi alla Mutual Company, *The Fireman* rappresenta per certi versi l'ultimo passo indietro prima del grande balzo in avanti. Non privo di gag e di trasposizioni esilaranti, *The Fireman* presenta una marcata esuberanza parodica, mentre è quasi del tutto assente l'approfondimento della critica sociale. In tal senso è stato più volte accostato alle comiche del periodo Essanay: "Si tratta del capolavoro del genere

– scrisse Jean Mitry – una danza burlesca perfetta. E benché non apporti nulla di nuovo nell'ordine dei valori umani – humour, ironia – limita ogni proprio orizzonte e trova in sé il suo fine, conquista il suo equilibrio, per l'appunto, il compimento perfetto del primo stadio chaplinesco, della commedia buffa, della farsa, della caricatura gestuale con tutti i segni, ma qui più oscuri e nascosti, che hanno caratterizzato qualche capolavoro della Essanay". Si percepisce in *The Fireman* una certa volontà di assecondare e compiacere il pubblico. A questo proposito, esattamente cinquant'anni dopo l'uscita del film, nel corso di una lunga intervista rilasciata a Richard Meryman, Chaplin ricordò una lettera di un ammiratore del Midwest che gli rimproverava di essere diventato schiavo del suo pubblico chiocciando con un "Il pubblico, Signor Chaplin, ama essere fatto schiavo". Chaplin confessò che quella lettera ebbe un forte impatto su di lui e che la tenne sempre presente negli anni a venire.

In the process of creating a purely cinematic comedy Chaplin embarked on and completed in his months with Mutual, The Fireman in some ways represents a step backward before his giant leap forward. By no means lacking gags or exhilarating twists, The Fireman is notable for its vibrant satire, but is devoid of any social criticism. In that respect it has often been compared to the Essanay comedies of the era: "It's a masterpiece of the genre", wrote Jean Mitry, "a perfect burlesque dance, and though it generates nothing new in the range of human values – humor, irony – it stays within its limits and horizons, achieving an equilibrium, and is the perfect fulfillment of the first stage of Chaplin's work, with his antics, his farce, his caricature and gestures, but somehow they are darker and more obscure than those found in the Essanay masterpieces". Also, The Fireman reveals a certain desire to indulge and please the audience. Exactly fifty years following the release of the film, in a long interview he gave to Richard Meryman, Chaplin recalled a letter from an admirer hailing from the Midwest blaming him for becoming a slave to his fans, topping it off by saying, "The public, Mr Chaplin, likes to be slaves". Chaplin confessed that this letter made a huge impression on him and he kept it in very much in mind in the years to come.

THE VAGABOND

USA, 1916 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: *Il vagabondo*. Scen.: Charles Chaplin, Vincent Bryan. F.: Frank D. Williams. Int.: Charles Chaplin (musicista ambulante), Edna Purviance (ragazza rapita dagli zingari), Eric Campbell (capo degli zingari), Leo White (vecchio ebreo/vecchia zingara), Lloyd Bacon (pittore), Charlotte Mineau (madre della ragazza), Albert Austin (suonatore di trombone), John Rand (suonatore di tromba/direttore dell'orchestra), James T. Kelley (orchestrante/zingaro), Frank J. Coleman (orchestrante/zingaro). Prod.: Charles Chaplin per Lone Star Mutual. Pri. pro.: 10 luglio 1916 ■ DCP. 2 bobine/ 2 reels. Didascalie inglesi con sottotitoli italiani / *English intertitles with Italian subtitles* ■ Da: Blackhawk Collection/

Lobster Films ■ Restaurato nel 2013 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata in collaborazione con Lobster Films e Film Preservation Associates / *Restored in 2013 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, in collaboration with Lobster Films and Film Preservation Associates*

The Vagabond è spesso evocato come un doppio prototipo nel canone chapliniano: da un lato per la contaminazione, fino ad allora praticamente inedita, tra riso e pathos in cui l'emozione drammatica si infiltra nella comicità interrompendola bruscamente (ma lasciandola poi libera di esprimersi in forme ancora più ricche e sottili); dall'altro per l'introduzione dell'elemento amoroso (e in questo caso del 'triangolo', progenitore di una lunga serie) che tragheterà definitivamente Chaplin dal music-hall britannico e dallo slapstick sennettiano verso una narrativa a tutto tondo, in cui forma e contenuto tenderanno progressivamente a convergere. In *The Vagabond* questo processo è chiaramente avviato, anche se persistono elementi di 'volgarità' che una certa stampa dell'epoca non mancava di rimarcare. Arrivarono anche gli elogi di chi avvertì chiaro questo mutamento e contribuì a legittimare la visione artistica di Chaplin. In particolare, l'impegnato settimanale "Harper's Weekly" pubblicò un articolo dell'allora nota attrice teatrale Minnie Maddern Fiske che esordiva così: "Un numero sempre crescente di artisti e uomini e donne di cultura stanno iniziando a considerare Chaplin come un artista straordinario e un genio della comicità – e continuava – Chaplin sarà anche volgare, ma anche Aristofane, Plauto, il teatro Elisabetiano e Shakespeare lo sono. Lo è Rabelais, Fielding, Smollet e Swift. La volgarità e l'arte più alta possono coesistere e coloro che ritengono che Charles Chaplin sia un grande artista comico aspettano da lui grandi risultati. [...] Siamo fiduciosi che raggiungerà la statura artistica che sembra meritare.

The Vagabond is often described as two-dimensions prototype of the Chaplin norm: on the one hand the hitherto practically inconceivable combination of laughter and pathos, with emotion infiltrating the comedy, brusquely interrupting it (but then leaving it free to express itself



Durante le riprese di *The Vagabond* © From the Archives of Roy Export Company Est.

in even richer and more subtle ways); on the other hand introducing an element of romance (and in this case a triangle relationship, the first in what would be a recurring theme), which would transport Chaplin once and for all out of the world of British vaudeville and Sennet-style slapstick, into more complete storytelling, where form and content progressively evolved and converged. In The Vagabond this process has clearly begun, even if some 'vulgar' elements may persist, which some critics of the time were quick to point out. There was also praise, however, that specifically contradicted this view and ultimately contributed to legitimizing Chaplin's artistic vision, in particular in the magazine "Harper's Weekly" which published an article by the theater actress of note at the time, Minnie Maddern Fiske, which began: "An increasing number of artists and men and women of culture are beginning to consider Chaplin an extraordinary artist and comic genius", and continued, "Chaplin might be vulgar but there is vulgarity in the comedies of Aristophanes and in those of Plautus and the Elizabethans, not excluding Shakespeare. Rabelais is vulgar, Fielding and Smollet and Swift are vulgar. Vulgarity and distinguished art can exist together. Those of us who believe that Charles Chaplin is essentially a great comic artist look forward to fine achievements. We are confident that he will attain the artistic stature to which it seems he is entitled".

ONE A.M.

USA, 1916 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: *Charlot rietra tardi*. Scen.: Charles Chaplin. F.: Roland Totheroh. Scgf.: E.T. Mazy. Int.: Charles Chaplin (ubriaco), Albert Austin (tassista). Prod.: Charles Chaplin per Lone Star Mutual. Pri. pro.: 7 agosto 1916 ■ DCP. 2 bobine/ 2 reels. Didascalie inglesi con sottotitoli italiani / *English intertitles with Italian subtitles* ■ Da: Blackhawk Collection/ Lobster Films ■ Restaurato nel 2013 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata in collaborazione con Lobster Films e Film Preservation Associates / *Restored in 2013 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, in collaboration with Lobster Films and Film Preservation Associates*

Nonostante il successo di pubblico e critica di questo virtuoso, irresistibile assolo, Chaplin non amò mai particolarmente *One A.M.* Gli archivi Chaplin ci offrono ora una possibile interpretazione del perché e forse una chiave di lettura nuova sulla genesi di un film che costituisce un caso unico in tutta la filmografia chapliniana. Il 2 agosto 1916, ovvero cinque giorni prima dell'uscita del film nelle sale americane, Tom Harrington, l'allora cameriere e stenografo di Chaplin, inviava al fratello di Charlie, Sydney, un telegramma notturno in cui si legge: "Charlie molto depresso



One A.M. © From the Archives of Roy Export Company Inc.

da due settimane. Non riesce a venire a capo alla storia. Vorrebbe che tu fossi qui. Se non si riprende nei prossimi due giorni temo bucherà data di uscita del prossimo film. Molto importante che tu abbandoni subito i tuoi affari a New York e vieni qui per tre o quattro settimane. Non dire a Charlie di questo telegramma potrebbe rimanerci male [...]”.

Da un altro telegramma inviato stavolta da Charlie a Sydney il 31 luglio, scopriamo che Chaplin stava in realtà lavorando a *The Count*, ma non riusciva a mettere a fuoco la storia. Un film come *One A.M.* che si affidava completamente alla destrezza fisica e interpretativa del suo autore poteva essere stata dunque la risposta alla tormentata ideazione di una sceneggiatura.

Completato *One A.M.*, Chaplin contattò nuovamente il fratello. Il tono del telegramma è simile a quello inviato da Harrington e conferma non solo il ruolo fondamentale ricoperto da Sydney Chaplin in quegli anni, ma anche un'insospettabile impasse creativa: “Gli ultimi due film mi hanno molto preoccupato e ho bisogno del tuo aiuto. Lascia tutto e vieni a Los Angeles entro sabato dodici agosto e aiutami a dirigere il prossimo film. Rispondimi al più presto. Charlie”.

In *One A.M.* Chaplin rispolvera il repertorio di routine classiche che aveva sviluppato con Karno – in questo caso il numero dei *Mumming Birds* – elevandolo a livelli di perfezione interpretativa e spingendolo fino alle soglie di un vero e proprio incubo. Con oltre cinquanta inquadrature, molti più movimenti di macchina del solito, e in poco più di venti minuti, Chaplin mette in scena una sorta di lotta contro gli elementi (domestici), una sfida antropomorfizzata con animali impagliati, tappeti, scale e infine un letto pieghevole che fa prefigurare lo scontro finale uomo-macchina in *Modern Times*.

In spite of the public and critical success of this virtuoso and irresistible solo work, Chaplin wasn't particularly fond of One A.M. The Chaplin archives now provide a possible reason, and perhaps a new key to the origins of a film that is unique in the Chaplin filmography. On August 2, 1916, five days before the scheduled release of the film in American movie theaters, Tom Harrington, at the time the valet and secretary for Chaplin, sent an overnight telegram to Chaplin's brother, Sydney, which read: "Charlie in very depressed condition for past two weeks. Doesn't seem able to get mind around to his story. He wishes nearly every other day you were here unless he pulls up within next couple of days am afraid he will miss release on this picture. Think it very important for his future success for you to drop everything in New York and come here immediately spending at least three or four weeks. Don't let Charlie know I wired this as he might make him feel badly [...]".

In another telegram Charlie sent Sydney on July 31st, we learn that Chaplin was at the time working on The Count, but couldn't get a handle on the story. One A.M., a film entirely reliant on his physi-

cal dexterity and performed as a solo work, was very likely his response to the struggles he was having with the other screenplay.

Once One A.M. was finished, Chaplin contacted his brother again. The tone of this telegram is similar to the one sent earlier by Harrington and confirms not only the important supportive role played by Sydney Chaplin in those years, but also the unexpected creative impasse: "Last two pictures have given me great worry and I need you here to help me drop everything and arrange to be in Los Angeles by Saturday August twelfth to help me in directing next picture wire answer immediately. Charlie".

In One A.M. Chaplin dusts off the repertoire of classic routines, he had developed with Karno – in this case the Mumming Birds number – bringing the performance to the height of perfection and pushing it to the level of an out and out nightmare. With over fifty camera angles, and many more camera movements than usual, in less than twenty minutes Chaplin stages a virtual battle with the (domestic) elements, an anthropomorphic struggle with stuffed animals, carpets, stairs and finally with a folding bed, presaging the final battle he wages, of man versus machine, in Modern Times.

THE COUNT

USA, 1916 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: *Il conte*. Scen.: Charles Chaplin. F.: Roland Totheroh. Int.: Charles Chaplin (apprendista nella sartoria), Edna Purviance (Miss Moneybags, ricca ereditiera), Eric Campbell (sarto), Leo White (conte), May White (signora grassa), Charlotte Mineau (signora Moneybags), Albert Austin, Stanley Salford, John Rand (invitati), Loyal Underwood (invitato minuscolo), James T. Kelley (maggior-domo), Leota Bryan (ragazza), Eva Thatcher (cuoca), Frank J. Coleman (invitato vestito da Pierrot/poliziotto). Prod.: Charles Chaplin per Lone Star Mutual. Pri. pro.: 4 settembre 1916 ■ DCP. 2 bobine/ 2 reels. Didascalie inglesi con sottotitoli italiani / *English intertitles with Italian subtitles* ■ Da: Blackhawk Collection/Lobster Films ■ Restaurato nel

2013 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata in collaborazione con Lobster Films e Film Preservation Associates / *Restored in 2013 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, in collaboration with Lobster Films and Film Preservation Associates*

Restauro sostenuto da /
Restoration supported by
 The Film Foundation, the George Lucas Family Foundation and the Material World Charitable Foundation

The Count ebbe una lunga gestazione. Presumibilmente Chaplin iniziò a lavorarci dopo aver terminato *The Vagabond* ma dovette momentaneamente accantonarlo per rispettare i tempi di consegna pattuiti con la Mutual. Nonostante l'assenza di una sceneggiatura vera e propria, la corrispondenza conservata negli archivi Chaplin ci permette di datare il processo di ideazione del film. Il 31 luglio 1916 Chaplin invia un telegramma al fratello Sydney che si trova a New York: "Hai qualche suggerimento per scene? Ho sala da pranzo e sala da ballo interpreto un conte impostore che vuole conquistare ereditiera ma la storia non funziona. Mandami qualche gag se possibile. Charlie".

Le idee non tardarono ad arrivare. Affidandosi ad un cast sempre più collaudato nel quale spicca Eric Campbell, e sfruttando il meccanismo dello scambio di persona già esplorato in *Her Friend the Bandit* due anni prima (e al quale ricorrerà da *The Adventurer* in poi), Chaplin mette in scena un'esilarante satira dell'alta società e delle sue idiosincrasie che trova i suoi momenti più alti in due scene chiave, e non a caso menzionate da Chaplin nel suo telegramma, quella della cena e quella del ballo.

The Count fu sicuramente uno dei titoli più impegnativi per Chaplin fino a quel momento. Nel film compaiono ben tre set diversi e la sequenza del ballo richiese oltre due settimane di lavoro durante le quali Chaplin ingaggiò un'orchestra per suonare anche durante le prove. Chester Courtney, collega di Chaplin dai tempi di Karno, ricorda che tra una ripresa e l'altra Chaplin imparò a suonare diversi strumenti, per poi esibirsi, alla fine delle riprese, in un piccolo concerto davanti agli attori e alle maestranze.



The Count © From the Archives of Roy Export Company Est.

The Count was a long time in the making. Presumably Chaplin began working on it after completing The Vagabond but had to shelve it temporarily to respect the terms of delivery agreed with Mutual. Despite the lack of an actual screenplay, correspondence kept by the Chaplin archive allows us an inside look at the creative process of this film. On July 31, 1916 Chaplin sent a telegram to his brother Sydney in New York: "Have you any suggestions for scenes? Have dining room and ballroom I am playing a count but an imposter to win heiress but cannot get story straight wire me some gags if possible playing in Chaplin make-up in fancy dress ball. Charlie".

The ideas were quick to arrive. Using a tried and proven cast, including exceptional Eric Campbell, and taking advantage of the mechanism of mistaken identity already explored in Her Friend the Bandit two years earlier (used again in The Adventurer and again, later still), Chaplin creates an exhilarating satire of high society and its idiosyncrasies, finding its greatest expression in two key scenes, those not surprisingly mentioned by Chaplin in his telegram: the dining room and the ballroom.

The Count was certainly one of the most demanding films for Chaplin up to that

moment. There are three entirely different sets, and the ballroom sequence took over two weeks to shoot, during which Chaplin hired an orchestra to perform during rehearsals. Chester Courtney, a former colleague of Chaplin from his Karno days, recalls that in between takes Chaplin learned to play a number of different instruments, and at the end of the shooting, he performed a little concert for the cast and crew.

THE PAWNSHOP

USA, 1916 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: *Charlot usuraio*. Scen.: Charles Chaplin. F.: Roland Totheroh. Int.: Charles Chaplin (commesso del banco dei pegni), Henry Bergman (usuraio), Edna Purviance (sua figlia), John Rand (l'altro commesso), Albert Austin (cliente con la sveglia), Wesley Ruggles (cliente con anello), Eric Campbell (scassinatore), James T. Kelley (vecchio barbone/signora col pesciolino rosso), Frank J. Coleman (poliziotto). Prod.: Charles Chaplin per Lone Star Mutual. Pri. pro.: 2 ottobre 1916 ■ DCP: 2 bobine/ 2 reels. Didascalie inglesi con sottotitoli italiani / *English intertitles with Italian subtitles* ■ Da: Blackhawk



The Pawnshop © From the Archives of Roy Export Company Est.

Collection/Lobster Films ■ Restaurato nel 2013 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata in collaborazione con Lobster Films e Film Preservation Associates / *Restored in 2013 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, in collaboration with Lobster Films and Film Preservation Associates*

Restauro sostenuto da / *Restoration supported by* The Film Foundation, the George Lucas Family Foundation and the Material World Charitable Foundation

The Pawnshop è uno degli indiscussi capolavori di Chaplin alla Mutual. Forte di una squadra sempre più affiatata con i soliti Edna Purviance, Eric Campbell (nei panni di un memorabile truffatore), Albert Austin e la new entry Henry Bergman (che sarà con lui fino a *Modern Times*), *The Pawnshop* sembra disegnato, come *One A.M.*, per esplorare e mettere in scena la destrezza fisica e la mimica di Chaplin, stavolta in uno spazio molto ridotto.

Ma trattandosi di un banco dei pegni è soprattutto un luogo pieno di oggetti inanimati che Chaplin trasforma a suo piacimento, ne traspone il significato, ne distorce la funzione, creando un universo metaforico e antropomorfizzato che pren-

de forma attorno al suo personaggio (universo che conquistò dadaisti e surrealisti). Gli equilibrismi sulla scala, la ciambella fatta in casa che diventa prima un attrezzo per esercizi di sollevamento pesi, poi una ghirlanda hawaiana, il numero da funambolo con la corda sul pavimento, il furto finale a ritmo di un balletto e, infine la magistrale gag della sveglia 'malata' e visitata con uno stetoscopio (girata in due sequenze di parecchi metri ciascuna, divise da un breve primo piano del viso del cliente) rendono semplicemente impossibile staccare gli occhi dallo schermo per tutta la durata del film. "La perfezione, l'equilibrio e l'armonia delle sequenze – scrive Jean Mitry – il ritmo sostenuto mantenuto tale durante tutto il film e organizzato secondo le tre unità classiche, la padronanza dell'esecuzione, contribuiscono a fare di questo film un'opera assoluta".

The Pawnshop is one of the undisputed masterpieces Chaplin made for Mutual. Strengthened by a close knit team featuring Edna Purviance, Eric Campbell (in the role of a memorable con-man), Albert Austin and the new entry Henry Bergman (who would stick with him until Modern Times), The Pawnshop seems designed, like One A.M., to explore and offer Chaplin's physical and mimetic agility, this time within a very limited space.

In the small pawnshop, packed with inanimate objects, Chaplin transforms them as he pleases, transposing their significance and their function, creating a metaphorical and anthropomorphized universe that takes shape around his character (and which fascinated Dadaists and Surrealists) The balancing act on the stairs, a home-made donut that turns into an exercise weight, then becomes a Hawaiian lei, a tightrope number on a rope on the floor, the theft staged to the rhythm of a ballet and the ultimate magnificent gag of the 'sick' alarm clock, examined with a stethoscope (shot in two long sequences, many meters of film each, divided by a brief close up of the client's face) make it impossible to tear one's eyes from the screen for the duration of the film. "Perfection, equilibrium and harmony between the scenes", writes Jean Mitry, "the masterful rhythm maintained throughout the entire film, structured classically in three sections and the mastery of execution all contribute to make this film an absolute work of art".

BEHIND THE SCREEN

USA, 1916 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: *Charlot macchinista*. Scen.: Charles Chaplin. F.: Roland Totheroh. Int.: Charles Chaplin (assistente trovarobe), Eric Campbell (trovarobe), Edna Purviance (aspirante attrice), Henry Bergman (regista del kolossal storico), Lloyd Bacon (regista del film comico), Albert Austin, John Rand, Leo White (operai), Frank J. Coleman (produttore), Charlotte Mineau, Leota Bryan (attrici), Wesley Ruggles, Tom Wood (attori), James T. Kelley (operatore). Prod.: Charles Chaplin per Lone Star Mutual. Pri. pro.: 13 novembre 1916 ■ DCP. 2 bobine/ 2 reels. Didascalie inglesi con sottotitoli italiani / *English intertitles with Italian subtitles* ■ Da: Blackhawk Collection/Lobster Films ■ Restaurato nel 2013 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata in collaborazione con Lobster Films e Film Preservation Associates / *Restored in 2013 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, in collaboration with Lobster Films and Film Preservation Associates*

Restauro sostenuto da /
Restoration supported by
Michel Hazanavicius

Behind the Screen è una commedia slapstick sullo slapstick con cui Chaplin si congeda per sempre dal genere. Il film è ambientato in uno studio cinematografico come i suoi 'progenitori' *A Film Johnnie* e *The Masquerader* (Keystone) e *His New Job* (Essanay), ma una maggiore distanza, professionale e temporale, dai suoi esordi cinematografici, consentono a Chaplin di elevare la parodia delle comiche precedenti, a satira.

Charlot è David, assistente di Goliath, costretto ad addossarsi i compiti più pesanti mentre Goliath si prende tutti i meriti. Le trovate visive non mancano: Charlot trasporta undici sedie alla volta e prende le sembianze di un porcospino; poi, con tutta la cura e l'abilità di un parrucchiere, pettina la testa di una pelle d'orso, la friziona, la massaggia, divide i 'capelli' con una scriminatura nel mezzo e infine applica attorno al muso un asciugamano bollente. Finiscono nel mirino l'eccesso di torte e gli inseguimenti tanto cari a Mack Sennett qui riproposti con il solito, sostenutissimo ritmo, all'interno di una struttura narrativa più oleata e coesa.

Grazie al lavoro di Kevin Brownlow e David Gill scopriamo dei ciak inediti di Edna Purviance che suona l'arpa e un altro in cui strimpella una chitarra per poi scoppiare a ridere e diversi tentativi di girare una scena in cui Charlot schiva con un piede un'ascia (ottenuta girando la scena al contrario). Come ricordato spesso, Chaplin descriverà i mesi alla Mutual come "il periodo più felice della mia vita".

Behind the Screen is a slapstick comedy about slapstick and Chaplin's goodbye to the genre once and for all. Set in a film studio like its predecessors' A Film Johnnie and The Masquerader (Keystone) and His New Job (Essanay), but being at a greater distance, both intimate and professionally, from the early days of filmmaking, allows Chaplin to elevate the parody of the earlier comedies to a level of pure satire. Chaplin is David, assistant to Goliath, compelled, as stagehand, to take on all the heavy lifting, while Goliath gets all the credit. There are plenty of visual ideas: Charlie carries eleven chairs at a time and resembles a porcupine; then, with all the care and ability of a hairdresser, he combs the hair on the head of a bearskin rug, caressing it, massaging it, parting it down the middle, and finishing the job with a

hot towel. The ending includes his being the target of many pies, and a chase to make Mack Sennett proud, with the usual relentless rhythm, albeit backed by a more cohesive and smooth narrative structure. Thanks to the work of Kevin Brownlow and David Gill we have discovered outtakes of Edna Purviance playing the harp, and others in which she tries to strum a guitar, only to crack up laughing in multiple takes while Chaplin dodges an axe with his foot (accomplished by shooting in reverse). As is often cited, Chaplin described his months at Mutual as "the happiest time of my life".

THE RINK

USA, 1916 Regia: Charles Chaplin

T. it: *Charlot al pattinaggio*. Scen.: Charles Chaplin. F.: Roland Totheroh. Int.: Charles Chaplin (cameriere pattinatore), Edna Purviance (ragazza chic), James T. Kelley (padre della ragazza), Eric Campbell (signor Stout), Henry Bergman (signora Stout/cliente arrabbiato), Lloyd Bacon (ospite), Albert Austin (chef/pattinatore), Frank J. Coleman (direttore del ristorante), John Rand (cameriere), Leota Bryan, Charlotte Mineau (amiche di Edna). Prod.: Charles Chaplin per Lone Star Mutual. Pri. pro.: 4 dicembre 1916 ■ DCP. 2 bobine/ 2 reels. Bn. Didascalie inglesi con sottotitoli italiani / *English intertitles with Italian subtitles* ■ Da: Blackhawk Collection/Lobster Films ■ Restaurato nel 2012 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata in collaborazione con Lobster Films e Film Preservation Associates / *Restored in 2012 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, in collaboration with Lobster Films and Film Preservation Associates* ■ Altri elementi provenienti da / *Other elements from* Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Archives Françaises du Film (CNC) e Library of Congress ■ Musica registrata composta da Antonio Coppola ed eseguita dall'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna diretta da Timothy Brock / *Recorded score composed by Antonio Coppola, performed by Orchestra del Teatro Comunale di Bologna and conducted by Timothy Brock*



Behind the Screen © From the Archives of Roy Export Company Est.

Ottavo titolo di Chaplin alla Mutual, *The Rink* fu uno dei più grandi successi di pubblico fino a quel momento come ci ricorda una lettera, divenuta celebre, inviata dal manager del Princess Theatre di Piqua, in Ohio alla direzione della Mutual Corporation: “Ieri sera abbiamo proiettato un vostro film intitolato *The Rink* con Charlie Chaplin. Le continue risate e grida del pubblico hanno danneggiato gran parte del locale: l'intonaco si è staccato dal soffitto e un'area del pavimento ha ceduto. Sono anni che proiettiamo film e non abbiamo mai avuto né decessi né danni alla proprietà. *The Rink* si è rivelato una minaccia per l'immobile e l'incasso di un giorno di proiezione ci è costato un ingente somma di denaro in riparazioni. Alleghiamo il conto dello stuccatore e del falegname. Gradiremmo ricevere un assegno in risposta”.

L'intreccio di *The Rink* si sviluppa attorno a due set ben distinti, quello del ristorante e quello della pista da pattinaggio, permettendo a Chaplin di sfoggiare un'ampia gamma di punti di forza. Nella prima parte la comicità scaturisce, come spesso accade nei suoi film, quando Charlot ricopre un ruolo di responsabilità o di 'autorità'. Come osserva Bazin: “La società mantiene mille buone regole che non sono altro che una sorta di Ufficio permanente che essa dà a se stessa. È così in particolare della maniera di mangiare della Società. Charlot non riesce mai a servirsi come si deve del coperto. Mette regolarmente il gomito nei piatti, versa la minestra nei pantaloni ecc. Il colmo è certamente quando è lui stesso cameriere”. Nella seconda sono la leggerezza e la grazia del 'ballo sui pattini' e l'insuperata destrezza fisica a lasciare a bocca aperta.

Lo 'shimmy' da fermo con lo shaker vale da solo il film.

The Rink was Chaplin's eighth film at Mutual, and was one of the greatest public successes thus far, demonstrated by the now famous letter sent by the manager of the Princess Theatre in Piqua, Ohio to the offices of the Mutual Corporation: “We presented your picture entitled The Rink, featuring Charles Chaplin last night. Persistent laughter and shouting on the part of the audience brought down most of the house. We have been showing pictures many years without loss of life or damage

to property: chunks of plaster fell off the ceiling and part of the floor collapsed. The Rink has proved a menace to real estate improvement, and the result of one day's run has cost us considerable outlay in repairs. We enclose plasterer's and carpenter's bills. We would appreciate a check by return”.

The story in The Rink takes place in two distinct settings: a restaurant and a skating rink, allowing Chaplin to show off a wide range of his strengths. In the first part the comedy flows, as in many of his films, when Chaplin assumes a role of responsibility or authority. As Bazin observed: “Society has a thousand good rules that are nothing more than a system eternally feeding off itself. That's how it is, particularly when it comes to how society deals with how we eat. Chaplin could never behave appropriately in this context. He'll always put his elbows in the plates, pour the soup in his lap, etc. The ultimate expression of this is surely when he himself is the waiter”. In the second part his ease, grace and amazing physical agility in the ice skating ‘dance’ leave audiences speechless. His static ‘shimmy’ with the cocktail shaker alone makes the film a gem.

EASY STREET

USA, 1917 Regia: Charles Chaplin

T. it.: *La strada della paura*. Scen.: Charles Chaplin. F.: Roland Tothoroh. Int.: Charles Chaplin (un vagabondo), Edna Purviance (ragazza dell'Esercito della Salvezza), Eric Campbell (il terrore del quartiere), Albert Austin (pastore/poliziotto), Henry Bergman (l'anarchico), Loyal Underwood (padre prolifico/secondo poliziotto), Janet Miller Sully (moglie dell'uomo prolifico/visitatrice alla Missione), Charlotte Mineau (la donna ingrata), Tom Wood (capo della polizia), Lloyd Bacon (drogato), Frank J. Coleman (terzo poliziotto), John Rand (visitatore alla Missione/quarto poliziotto). Prod.: Charles Chaplin per Lone Star Mutual. Pri. pro.: 22 gennaio 1917 ■ DCP. 2 bobine/ 2 reels. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Blackhawk Collection/Lobster Films ■ Restaurato nel 2012 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata

in collaborazione con Lobster Films e Film Preservation Associates / *Restored in 2012 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, in collaboration with Lobster Films and Film Preservation Associates* ■ Altri elementi provenienti da / *Other elements from: Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Archives Françaises du Film (CNC), BFI National Archive* ■ Musica registrata composta da Neil Brand, eseguita dall'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna diretta da Timothy Brock / *Recorded score composed by Neil Brand, performed by Orchestra del Teatro Comunale di Bologna and conducted by Timothy Brock*

Per *Easy Street* Chaplin si fece costruire, al prezzo esorbitante di 10.000 dollari, il suo primo grande set a 'T', di cui David Robinson ha rintracciato le origini londinesi in Methley Street, dove Hannah Chaplin visse con i suoi due figli.

La configurazione a 'T' verrà ricreata anche ai Chaplin Studios, diventando lo spazio per eccellenza della commedia chapliniana, da *A Dog's Life* a *Monsieur Verdoux*. Come osserva Francis Bordat, il suo trattamento varierà da un titolo all'altro: “più naturalista in *A Dog's Life*, più poetico in *The Kid*, più funzionale in *City Lights*, più lirico in *Modern Times*, più teatrale in *The Great Dictator*, più cupo in *Monsieur Verdoux*”.

È anche grazie a questo set, oltre che a un soggetto decisamente più elaborato rispetto ai film precedenti, che *Easy Street* riesce a rappresentare in maniera convincente e con potente realismo la vita violenta di un quartiere di città. Violenza inedita per Chaplin, come lo è il ruolo che fa vestire al suo protagonista, per una volta parte dell'ordine costituito, rappresentante delle autorità. Da questo elemento inatteso e contraddittorio, scaturiscono le situazioni più comiche del film.

“L'ironia sublime è nell'epilogo – scrive Jean Mitry – le istituzioni, le leggi, i principi morali, i catechisti non erano mai stati derisi con tale sarcastica virulenza. Vengono irrisi con voluttà coloro che credono di mantenere l'umanità nella retta via con i versetti della Bibbia e la paura della polizia. E anche i ‘buoni sentimenti’ improvvisamente sbocciati sotto il roseto benefico di un sorriso o di una benedizione”.



Easy Street © From the Archives of Roy Export Company Est.

For Easy Street Chaplin decided to have – at the exorbitant price of \$10,000 – his first large ‘T’ shaped set built, reminiscent, as David Robinson pointed out, of Methley Street, in London, where Hannah Chaplin lived with her two children.

A few years later Chaplin will replicate the ‘T’ configuration at Chaplin Studios, where it become the standard model for much of Chaplin’s comedy, from A Dog’s Life to Monsieur Verdoux. As Francis Bordat observed, its use would change from film to film: “more naturalistic in A Dog’s Life, more poetic in The Kid, more functional in City Lights, more lyrical in Modern Times, more theatrical in The Great Dictator, and more gloomy in Monsieur Verdoux”.

Thanks to this set, as well as to a more elaborate story than in his previous films, Easy Street manages to convincingly represent, with powerful realism, the violent life of an urban neighborhood. This violence was something new for Chaplin, as was the leading role he plays, in the shoes of a figure of authority. The most hilarious comic moments arise from this unexpected and contradictory set up.

“The sublime irony comes in the epilogue”, writes Jean Mitry. “The institutions, the laws, the moral principles, and the church had never been so virulently satirized. Those who believe they can

keep people on the straight and narrow with verses from the Bible and fear of the police are scorned with utter delight. Even ‘good intentions’ blossoming suddenly in the rose garden are victims of a laugh or a blessing”.

THE CURE

USA, 1917 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: *La cura miracolosa*. Scen.: Charles Chaplin. F.: Roland Totheroh. Int.: Charles Chaplin (alcolizzato alle Terme), Edna Purviance (ospite delle Terme), Eric Campbell (signore con la gotta), Henry Bergman (massaggiatore), Albert Austin (infermiere), John Rand (infermiere/massaggiatore), James T. Kelley (fattorino decrepito), Frank J. Coleman (proprietario), Leota Bryan (infermiera), Tom Wood (paziente), Janet Miller Sully, Loyal Underwood (visitatori). Prod.: Charles Chaplin per Lone Star Mutual. Pri. pro.: 16 aprile 1917 ■ DCP. 2 bobine/2 reels. Didascalie inglesi con sottotitoli italiani / English intertitles with Italian subtitles ■ Da: Blackhawk Collection/Lobster Films ■ Restaurato nel 2013 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata in collaborazione con Lobster Films e Film

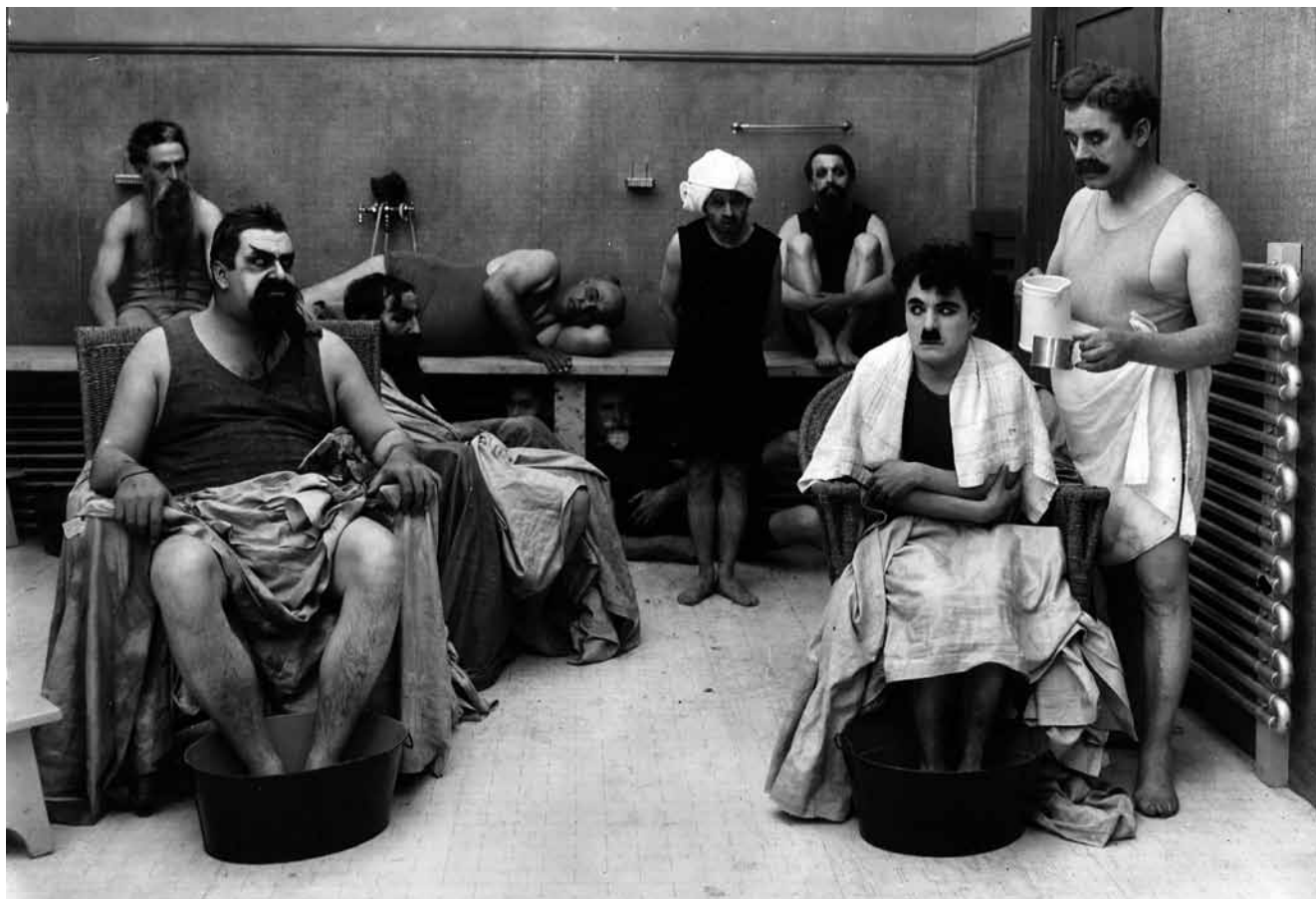
Preservation Associates / Restored in 2013 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, in collaboration with Lobster Films and Film Preservation Associates

Restauro sostenuto da / Restoration supported by The Film Foundation, the George Lucas Family Foundation and the Material World Charitable Foundation

Parzialmente ispirato allo sketch di Fred Karno *The Hydro* (ambientato in una sede termale) e, come Chaplin spesso raccontò, all'osservazione diretta della vita all'Athletic Club di Los Angeles in cui risiedeva in quel periodo, *The Cure* è il più corale, e secondo molti il più divertente, dei film diretti e interpretati da Chaplin per la Mutual.

È anche il film di Chaplin di cui conosciamo più segreti. Grazie al prezioso lavoro di Kevin Brownlow e David Gill abbiamo infatti avuto modo di entrare nel ‘retrobottega’ di *The Cure* e ripercorrere a ritroso la sua genesi, con tutti i ripensamenti e i ritocchi del caso.

Se da un lato riguardandolo oggi, ci colpiscono ancora il ritmo, il susseguirsi serrato di situazioni comiche sempre più raffinate e la recitazione perfettamente oleata di personaggi e spalle, dall'altro sappiamo che il casting perfetto e alcune gag iniziali non furono il frutto di un'intuizione estemporanea ma di molte ripetizioni, ognuna leggermente diversa dalla precedente, con tentativi e inversioni di ruoli (con Chaplin inizialmente nei panni del fattorino d'albergo). Allo stesso tempo intuiamo anche che Chaplin aveva già, in questa fase iniziale della sua carriera, la capacità di sacrificare una scena, anche se riuscita, per non alterare un'armonia d'insieme, per non sbilanciare le parti, come nel caso della meravigliosa gag dell'ingorgo delle sedie a rotelle che sopravvive solo, per l'appunto, in *Unknown Chaplin*. Queste scoperte non tolgono nulla alla visione di *The Cure*, così come, allo stesso modo, Bazin sosteneva che i migliori film di Chaplin possano essere rivisti molteplici volte indefinitamente: “perché la soddisfazione causata da certe gag è inesauribile tanto è profonda, ma soprattutto perché la forma comica e il valore estetico non devono sostanzialmente



The Cure © From the Archives of Roy Export Company Est.

niente alla sorpresa. Questa, esaurita alla prima visione, lascia il posto a un piacere molto più raffinato che è l'attesa e il riconoscimento di una perfezione".

In part inspired by the sketch by Fred Karno, The Hydro (set in a health spa), and as Chaplin often claimed in part from his direct experience living at the Los Angeles Athletic Club at the time, The Cure is the most multi-voiced and, according to many, the funniest of the films Chaplin directed and starred in for Mutual.

It's also one Chaplin short on which we have more insight. Thanks to the valuable work of Kevin Brownlow and David Gill we've been granted a look at the making of The Cure and can trace it back to its origins, with all of its revisions and adjustments.

On the one hand, looking at the film today, one is struck by the rhythm, the relent-

less torrent of sophisticated comic routines and of the perfectly matched cast beside him; on the other hand we know that this perfect casting and that some of the initial gags were not the product of spontaneous instinct but of many repeated efforts, each slightly different than the one before, with various versions and even role changes (with Chaplin originally playing the hotel bellboy). At the same time it is clear that Chaplin already, in this early stage of his career, had the ability and understanding when to sacrifice a scene, even a successful one, so as not to affect the overall harmony of the piece, or throw the various elements out of balance, as in the case of the wonderful gag of the traffic jam of wheelchairs that survives only in the Unknown Chaplin. These revelations take nothing away from the enjoyment of The Cure, as it stands, and in fact as Bazin claimed, the best Chaplin films can

be enjoyed over and over: "because the pleasure you get from certain gags is as inexhaustible as it is profound, mainly because the comic form and aesthetic value hardly rely on surprise at all. The element of surprise, gone after the first viewing, is replaced by the much more refined pleasure of waiting for and then savoring the perfection".

THE IMMIGRANT

USA, 1917 Regia: Charles Chaplin

T. it.: *L'emigrante*. Scen.: Charles Chaplin. F.: Roland Totheroh. Int.: Charles Chaplin (un emigrante), Edna Purviance (un'emigrante), Kitty Bradbury (madre della ragazza), Albert Austin (emigrante slavo/cliente al ristorante), Henry Bergman (donna slava/pittore), Loyal

Underwood (l'emigrante piccolo piccolo), Eric Campbell (capocameriere), Stanley Sanford (giocatore d'azzardo sulla nave), James T. Kelley (uomo al ristorante), John Rand (ubriaco senza soldi), Frank J. Coleman (ufficiale di bordo/proprietario del ristorante), Tom Harrington (impiegato addetto alle licenze di matrimonio). Prod.: Charles Chaplin per Lone Star Mutual. Pri. pro.: 17 giugno 1917 ■ DCP: 2 bobine/2 reels. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Blackhawk Collection/Lobster Films ■ Restaurato nel 2012 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata in collaborazione con Lobster Films e Film Preservation Associates / *Restored in 2012 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, in collaboration with Lobster Films and Film Preservation Associates* ■ Musica registrata composta e diretta da Timothy Brock, eseguita dall'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna / *Recorded score composed and conducted by Timothy Brock, performed by Orchestra del Teatro Comunale di Bologna*

Evocato dai grandi cineasti migranti o figli di migranti come Kazan e Coppola così come dai maestri di continenti altri Ousmane Sembène e Satyajit Ray, *The Immigrant* (L'emigrante) è di fatto uno dei più potenti ritratti dell'immigrazione del secolo scorso, nonché l'opera forse più vicina alla storia personale del suo autore: "The Immigrant è, tra i miei film, quello che più mi ha toccato. Ho sempre trovato il finale piuttosto poetico", scrisse Chaplin in *My Life in Pictures*.

Emigrato due volte, la prima, dal suo paese natio per cercare fortuna e la seconda, divenuto *persona non grata*, dal suo paese adottivo, la storia americana di Charlie Chaplin inizia, come per altri milioni di europei, da New York. Da quella stessa Statua della Libertà introdotta in *The Immigrant* dal cartello "L'arrivo nel Paese della Libertà", mentre i passeggeri vengono sospinti e legati insieme come bestiame. Di quei giorni, prima che l'euforia di una nuova vita si impossessasse di lui, come descrive in uno dei passaggi più belli di *My Autobiography*, Chaplin ricorda un sentimento di isolamento e alienazione: "Il primo giorno mi sentii molto fuori posto. Anche ordinare un pa-

sto al ristorante era complicato per via del mio accento inglese e per il fatto che mi esprimevo lentamente. Attorno a me, tutti parlavano così rapidamente che mi sentivo inadeguato, temevo di balbettare e far perdere tempo agli altri. Ero estraneo a questo ritmo incalzante. [...] In strada, quel giorno, vidi gente sola e isolata come me; altri facevano gli spavaldi, come se avessero una casa".

Relazioni autobiografiche a parte, *The Immigrant* è soprattutto l'opera che, all'interno del canone chapliniano, declina al meglio l'identità del suo personaggio: eternamente fuori posto, emarginato, escluso, colui che vede e pensa il mondo in maniera diversa ("con quali occhi Charlie Chaplin guarda la vita?" si chiedeva Ejzenštejn), l'errante, l'eterno sospetto delineato dalla Arendt: Charlot è l'Emigrante per definizione.

In poco più di venti minuti, con mano ferma e un passo più trattenuto rispetto ai titoli precedenti, Chaplin trova il punto di equilibrio perfetto tra lirismo, umanesimo, polemica sociale e un'irresistibile vis comica.

Beloved by Elia Kazan and Francis Ford Coppola – the former an immigrant and the latter a first generation American – as well as directors from across the globe,

including Ousmane Sembène and Satyajit Ray, The Immigrant is one of the most powerful portraits of immigration of the past century, and probably the most personal work, closest to the heart and biography of its creator: "The Immigrant touched me more than any other film I made. I thought the end had quite a poetic feeling", wrote Chaplin in My Life in Pictures.

Emigrating twice, first from his native England to seek his fortune, and again, after being named a persona non grata, from his adopted United States, Chaplin's American life began, as it did for millions of other Europeans, in New York, at the Statue of Liberty, where in The Immigrant a title card reads: "Arriving in the Land of the Free", while passengers are shoved and herded together like cattle. Chaplin wrote of those early days of isolation and alienation, before the euphoria of starting a new life could take root, in one of the most lovely passages of My Autobiography: "The first day I felt quite inadequate. It was an ordeal to go into a restaurant and order something because of my English accent – and the fact that I spoke slowly. So many spoke in a rapid, clipped way that I felt uncomfortable for fear I might stutter and waste their time. I was an alien to this slick tempo. [...] On



The Immigrant © From the Archives of Roy Export Company Est.

the Avenue that first day many looked as I felt, alone and isolated; others swaggered as though they owned the place". Autobiographical issues aside, The Immigrant is most of all a film that, seen within the context of Chaplin's body of work, expresses the identity of his character best: forever displaced, marginalized, excluded, someone who experiences and sees the world differently from everyone else ("with what eyes does Charlie Chaplin view the world?" Eizenštejn asked himself), the wanderer and the eternal suspect described by Hannah Arendt: the Tramp is, by definition, an immigrant. In just over twenty minutes, with a firm hand and a more deliberate step than in his previous films, Chaplin finds the perfect balance between lyricism, humanism, social polemics and irrepressible comedy.

THE ADVENTURER

USA, 1916 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: *L'evaso*. Scen.: Charles Chaplin. F.: Roland Totheroh. Int.: Charles Chaplin (l'evaso), Edna Purviance (una ragazza), Henry Bergman (suo padre/un operaio), Martha Golden (sua madre), Eric Campbell (il suo innamorato), Albert Austin (maggior-domo), Toraichi Kono (chauffeur), John Rand (invitato), Frank J. Coleman (secondino grosso), Loyal Underwood (invitato piccolo), May White (signora imponente), Janet Miller Sully, Monta Bell. Prod.: Charles Chaplin per Lone Star Mutual. Pri. pro.: 22 ottobre 1917 ■ DCP. 2 bobine/ 2 reels. Bn. Didascalie inglesi con sottotitoli italiani / *English intertitles with Italian subtitles* ■ Da: Blackhawk Collection/Lobster Films ■ Restaurato nel 2013 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata in collaborazione con Lobster Films e Film Preservation Associates / *Restored in 2013 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, in collaboration with Lobster Films and Film Preservation Associates*

Restauro sostenuto da /
Restoration supported by
Alexander Payne

Congedo cinematografico di Chaplin alla Mutual, *The Adventurer* risente, come osserva David Robinson e a giudicare dai tagli sopravvissuti, di una crisi creativa. Per questo particolare titolo, tuttavia, e contrariamente alle sue abitudini, Chaplin analizzò nel dettaglio la gag del gelato che scivola nel collo della signora per illustrare, in maniera più generale, alcuni meccanismi alla base del suo paradigma comico: "La prima risata è provocata dal mio imbarazzo, la seconda, più sonora, dal gelato che cade sul collo della signora che si mette a strillare e a dare in escandescenza. Con un solo incidente sono riuscito a mettere nei guai due persone e a provocare due scoppi di risa. Per quanto a prima vista possa sembrare elementare, si è qui tenuto conto di due distinte proprietà della natura umana. La prima è costituita dalla soddisfazione che prova il pubblico nel vedere ridicolizzati la ricchezza e il lusso, la seconda è la tendenza degli spettatori a provare le stesse sensazioni che l'attore prova sulla scena. Una delle prime cose che si imparano lavorando in teatro è che alla gente piace vedere i ricchi colpiti da disavventure di ogni genere, e la ragione è che nove decimi dell'umanità è in condizioni di povertà, e segretamente ritiene un privilegio ingiusto le ricchezze dell'altro decimo. Se avessi fatto cadere il gelato sul collo di una povera donna, ad esempio di una donna delle pulizie, non avrei suscitato ilarità ma simpatia verso la vittima. [...] Quando dico che lo spettatore prova le stesse emozioni dell'attore voglio semplicemente dire che, per restare al mio esempio, quando la signora ricca rabbriviva il pubblico rabbriviva con lei. [...] Tutti sanno che il gelato è freddo e tutti rabbriviscono: se avessi usato qualcosa di meno facilmente identificabile l'effetto comico sarebbe mancato".

Chaplin's last film with Mutual, The Adventurer seems once again, as David Robinson notes and judging from the surviving outtakes, to be the product of a creative crisis. With this particular film, however, and contrary to his usual methods, Chaplin analyzed in detail the gag of the ice cream dripping down the woman's neck to illustrate, in the most universal way, some of the mechanisms at the heart of his comedy: "The first laugh came at my embarrassment over my own predicament. The



The Adventurer

© From the Archives of Roy Export Company Est.

second, and the much greater one, came when ice cream landed on the woman's neck and she shrieked and started to dance around. Only one incident had been used, but it had got two people into trouble and had also got two big laughs. Simple as this trick seems, there were two real points of human nature involved in it. One was the delight the average person takes in seeing wealth and luxury in trouble. The other was the tendency of the human being to experience within himself the emotions he sees on the stage or screen. One of the things most quickly learned in theatrical work is that people as a whole get satisfaction from seeing the rich get the worst of things. The reason for this, of course, lies in the fact that nine tenths of people in the world are poor, and secretly resent the wealth of the other tenth. If I had dropped the ice cream, for example, on a scrub-woman's neck, instead of getting laughs sympathy would have aroused for the woman. [...] By saying that human beings experience the same emotions as the people in the incident they witness, I meant that – taking ice cream as an example – when the rich woman shivered the audience shivered with her. [...] Knowing that ice cream is cold, the audience shivers. If something was used that the audience did not recognize at once, it would not be able to appreciate the point as well".

I FILM BLACKHAWK, IERI E OGGI BLACKHAWK FILMS, YESTERDAY AND TODAY

Quand'ero adolescente, alla metà degli anni Cinquanta, l'arrivo del catalogo Blackhawk era un evento entusiasmante. Seduto su una grande poltrona blu in un angolo nella mia stanza, cercavo di capire quale film potevo permettermi di aggiungere alla mia piccola collezione. Decenni dopo, alcuni celebri membri della Directors Guild of America mi hanno confessato che anche loro avevano alimentato così la loro passione per il cinema. Quella piccola compagnia di vendita per corrispondenza ne ha di responsabilità!

La Blackhawk Films Library era una creazione di Kent D. Eastin, che nel 1927 avviò l'attività nello scantinato di casa: confezionava locandine di film, filmava fatti di cronaca locale per i cinegiornali, vendeva spezzoni di vecchi film 35mm per proiettori giocattolo. Con l'avvento della pellicola 16mm con sonoro ottico, nel 1934, Eastin trasferì la sua compagnia a Davenport, nello Iowa, e avviò un'attività di noleggio che prosperò fino al 1957, quando fu soffocata dall'avvento della televisione. Eastin aveva scelto Davenport per la posizione (che facilitava le spedizioni con il Railway Express) e perché era una sorta di 'città del cinema', avendo ospitato la Victor Animatograph Corporation, pionieristica compagnia che fabbricava proiettori e macchine da presa. Martin D. Phelan, esperto di vendite per corrispondenza e di amministrazione aziendale, nel 1947 lasciò la Montgomery Ward per mettersi in affari con Eastin e occuparsi della parte commerciale della nuova società. Il nome Blackhawk fu inizialmente usato per un'impresa ausiliaria che doveva liquidare scorte di pellicole usate 16mm provenienti da British Information Services, Mills Panoram Soundies e altri archivi e produttori. Nel 1949 la Blackhawk prese a pubblicare cataloghi mensili. Prima che la compagnia cessasse l'attività, nel 1981, furono venduti per corrispondenza più di 2.500.000 film usati.

Nel 1952 la Blackhawk inaugurò le proprie edizioni 8mm e 16mm, una *Collectors Series* che comprendeva i muti di Laurel & Hardy prodotti dagli Hal Roach Studios, comiche Keystone date in concessione da uno dei primi produttori di Sennett, Harry

Aitken, e una serie di film ferroviari. [Kent Eastin era un appassionato di treni. In cantina teneva una collezione di orari ferroviari ed era solito chiederli di arrivare alle 7.28 per cenare alle 7.30].

La Blackhawk finì per dominare il mercato degli home movie 8mm e 16mm, con un indirizzario di 125.000 clienti, fino a diciotto nuove uscite al mese, un laboratorio per il restauro delle pellicole (che non aveva nulla da invidiare a quelli degli archivi) e più di novanta dipendenti che lavoravano in un pittoresco edificio di circa tremila metri quadrati, un'ex fabbrica di birra costruita nel 1857.

Come archivista dell'American Film Institute, alla fine degli anni Sessanta cominciai a collaborare con Kent Eastin per garantire la conservazione dei film della Blackhawk presso la Library of Congress. Nel 1973 entrai a par parte della compagnia e ci rimasi fino al 1976, diventando vice presidente per lo sviluppo prodotti. Nel 1974, la Blackhawk rilevò il catalogo della Commonwealth Pictures, che includeva le comiche di Chaplin alla Mutual e una parte importante di elementi 35mm di prima generazione che si è rivelata preziosa fino ai giorni nostri.

Nel 1975 Eastin e Phelan vendettero la Blackhawk al gruppo editoriale Lee Enterprises. La Blackhawk dovette confrontarsi con lo stile dei nuovi dirigenti in un momento di transizione contrassegnato dall'avvento delle videocassette. La decisione di insistere sulla vendita al dettaglio per corrispondenza più che su un'unica linea di prodotti e la scelta di puntare sul Betamax e il videodisc CED si rivelarono onerose. La Lee vendette la compagnia al suo gruppo dirigente, il quale tenne duro fino al 1985 e poi vendette a Republic Pictures, che era interessata soprattutto all'elenco dei clienti per la propria linea di videocassette. Nel 1987 la sede di Davenport fu chiusa e l'indirizzario e il marchio Blackhawk furono venduti a Critics Choice, un catalogo di home video di proprietà di Playboy.

Nel 1986 mia moglie e io abbiamo rilevato le attrezzature cinematografiche della Blackhawk e le abbiamo trasferite in California. Come Film Preservation Associates

abbiamo avviato una piccola società specializzata nel restauro di vecchi film per conto di archivi e case di produzione. Nel 1989 abbiamo acquistato dalla Republic il catalogo dei film Blackhawk, continuando a vendere 16mm per altri vent'anni. A partire da materiale della Blackhawk abbiamo anche cominciato a produrre edizioni video ad alta qualità che sono state distribuite da Kino International Corporation, Image Entertainment e più recentemente Flicker Alley. Con l'acquisizione di importanti negativi da McGraw Hill, Killiam, Essex Films, Glenn Photo e altre collezioni, il catalogo originario dei film Blackhawk è più che raddoppiato raggiungendo i 6000 titoli. Da questi abbiamo prodotto diverse centinaia di edizioni video di qualità eccellente (almeno speriamo). Per garantire la conservazione di questo materiale unico o di straordinaria rilevanza, i nostri negativi e i nostri interpositivi a grana fine sono stati depositati presso istituzioni come l'archivio cinematografico dell'Academy of Motion Picture Arts and Sciences. Io continuo ad amministrare la società, ma l'archivio è ora di proprietà di una compagnia francese diretta dai competenti cinefili Serge Bromberg ed Eric Lange, di almeno una generazione più giovani di me e capaci di salvaguardare con saggezza ed entusiasmo i frutti di un lavoro intrapreso quasi novant'anni fa.

David Shepard

In the mid-1950s when I was in my mid-teens, Blackhawk's bulletin was the most exciting mail I received every month. I would sit in the big blue chair in the corner of my room trying to decide what inexpensive film I could afford to add to my tiny collection. Decades later when I was in Hollywood at the Directors Guild of America, some of our famous members told me how their own interest in film had been stoked exactly the same way. That little mail order company has a lot to answer for! The Blackhawk Films Library was primarily the accomplishment of Kent D. Eastin, who started business from the basement of his parents' home in 1927 making film ads for merchants, filming local news events

for theatre newsreels, and selling chunks of outdated, independent theatrical 35mm film prints for toy projectors. With the advent of 16mm optical sound film in 1934, Eastin moved his company to Davenport, Iowa and began a rental library that flourished until it was discontinued under the impact of television in 1957. Eastin selected Davenport as an efficient junction for Railway Express shipping and because it was something of a 'film town', being home to the Victor Animatograph Company, a pioneer motion picture equipment manufacturer.

Martin D. Phelan, with background in direct mail and management, left Montgomery Ward in 1947 to partner with Eastin and assume responsibility for the business side of the developing company. The Blackhawk name was first used for an auxiliary business, liquidating stocks of used 16mm prints from British Information Services, Mills Panoram Soundies, and other libraries and producers. Blackhawk began publishing monthly catalogs in 1949. More than 2,500,000 used films were sold by mail before this business was discontinued in 1981.

In 1952, Blackhawk introduced its own releases in both 8mm and 16mm. Included in this Collectors Series were Laurel & Hardy silents from Hal Roach Studios, authorized editions of Keystone comedies licensed by one of Sennett's original backers, Harry Aitken; and a grouping of railroad films. [Kent Eastin was an avid train enthusiast. He had a basement wall of bound timetables and would ask us to arrive at 7:28 for dinner at 7:30.]

In time, Blackhawk grew to dominate the 8mm and 16mm home movie field with a base of 125,000 customers, up to eighteen new releases every month, an in-house film restoration facility better than any then possessed by any archive, and more than ninety employees working in a picturesque building of roughly 30,000 square feet which had been built as a brewery in 1857.

As one of the first staff members of The American Film Institute, I began working closely with Kent Eastin in the late 1960s to ensure preservation of Blackhawk's unique original films at the Library of Congress. I joined the organization in 1973 and remained until 1976, becoming Vice President for Product Development. In 1974, Blackhawk bought the Commonwealth Pictures library, that included the Van Beuren editions of the Chaplin Mutual comedies and a great deal of prime 35mm film material on them which has been important to the present day. In 1975, Eastin and Phelan sold Blackhawk to Lee Enterprises, Incorporated, a successful small-cities newspaper and broadcasting conglomerate. Blackhawk wrestled with the requirements and style of new managers just as videocassettes began to redefine home entertainment. Basic decisions to emphasize mail order retailing rather than a unique product line, and heavy commitments to the Betamax and CED videodisc proved very costly. Lee sold the company to its Blackhawk management team who struggled along until 1985 when Republic Pictures bought it, basically to get the mailing list for direct marketing of Re-

public's home video line. They closed the Davenport facility in 1987 and soon sold the mailing list and the Blackhawk name to Critics Choice, a competing home video retailer then owned by Playboy.

My wife and I acquired Blackhawk's film equipment and moved it to California in 1986. As Film Preservation Associates, we started a 'boutique' business restoring old motion pictures for archives and studios. In 1989 we purchased the Blackhawk Films library from Republic, continued 16mm film sales for another twenty years, and began producing high-quality video editions from Blackhawk's film elements for distribution by Kino International Corporation, Image Entertainment and more recently by Flicker Alley. With subsequent purchases of important negatives from the McGraw Hill, Killiam, Essex Films, Glenn Photo and other collections, the original Blackhawk Films library has more than doubled in size to about 6,000 titles. From these we have produced several hundred video editions that (we hope) are known for their high quality. Our negatives and fine grain master prints are on deposit with public benefit institutions, primarily the film archive of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences, ensuring that films on which our material is unique or outstanding will be permanently preserved. I still manage the business, but the library is now owned by a French company headed by highly capable film enthusiasts Serge Bromberg and Eric Lange, who are a generation or more younger than myself, ensuring wise and energetic viability into a tenth decade of operation.

David Shepard

DOSSIER THE "FUNNY MAN" IN BALI

Nel 1931-32, dopo il successo di *City Lights*, preoccupato per il suo futuro in un cinema dominato dal sonoro, Charles Chaplin girò il mondo. Stava prendendo tempo. Un ritorno a Hollywood avrebbe comportato decisioni che non poteva prendere. Incoraggiato dal fratello Sydney, Chaplin fece sosta a Bali: doveva fermarsi pochi giorni ma ci rimase per più di due settimane, incantato dalla bellezza, dalla musica e dalla serenità del luogo. "Osservate

i volti delle masse delle nostre metropoli e vedrete creature sconfitte ed esasperate. In tanti occhi leggerete una stanca disperazione. Negli occhi dei balinesi c'è la pace". Chaplin fu affascinato soprattutto dalle danze, dalle cerimonie e dai riti. E poi era forse la prima volta da quando era diventato famoso che si trovava in un luogo in cui nessuno lo conosceva. Riusciva a far ridere i balinesi? Certo: lo soprannominarono "uomo buffo". Un giornalista

occidentale residente a Bali scrisse che "con le sue imitazioni dei danzatori Chaplin riempirebbe un teatro di Broadway". Nella nostra presentazione ci concentreremo sui testi in cui Chaplin descrive il soggiorno sull'isola e soprattutto sulle diverse stesure del suo primo e mai realizzato progetto sonoro: *Bali*. Nella sceneggiatura è assente la figura del Vagabondo, ma il trattamento satirico riservato ai colonizzatori olandesi ricorda la comicità di Charlot.

Una figura fondamentale nella Bali di quegli anni era il pittore e musicista tedesco Walter Spies, grande divulgatore della cultura e dello stile di vita balinese. Per sottolinearne l'influenza presenteremo un estratto dal film di Friedrich Dalsheim *Die Insel der Dämonen*, realizzato con il barone Victor von Plessen e lo stesso Spies. Raphaël Millet descriverà il contesto in cui si collocava il viaggio dei fratelli Chaplin – Bali era allora una destinazione da sogno per un regista, dato che la censura statunitense consentiva di mostrare seni nudi 'indigeni' – e ci parlerà di altri film girati a Bali, spesso influenzati da Spies. I filmati delle vacanze di Chaplin ci permetteranno invece di confrontare queste riprese con altro materiale girato più o meno nello stesso periodo.

Kate Guyonvarch

In 1931-32, after City Lights, preoccupied with his own future in a world of sound, Charles Chaplin travelled the world, procrastinating. A return to Hollywood would mean decisions that he could not take. Encouraged by brother Sydney, he stopped off in Bali for a few days – and stayed for over two weeks, finding beauty, music, and peace of mind. "Look into the faces of the masses in our large cities and you will see harassed, defeated souls and in the eyes of most of them weary despair. In the eyes of the Balinese is tranquility". Chaplin was fascinated – in particular by the dances, ceremonies, and rituals. Moreover, this was perhaps the first time since he had become famous where nobody knew him. Could he make the Bali-



© Roy Export Company Est.

nese laugh? Indeed he could – he became known as the "funny man." And not just the Balinese: a journalist island resident wrote that "Chaplin's imitations of the dancers would pack a Broadway house". The presentation will focus on Chaplin's written descriptions of his stay, and in particular on the different drafts of one of his first ever sound film projects: Bali. The script includes no Tramp figure – but a good deal of tramp-like sarcasm aimed at the resident Dutch colonials of the time. A key figure in Bali during his stay was the German painter and musician Walter Spies, renowned for introducing foreign

dignitaries and artists to the Balinese way of life. We will look at his influence and show a clip from Friedrich Dalsheim's film Die Insel der Dämonen made with Baron Von Plessen and Spies himself. Raphael Millet will put the Chaplin brothers' visit into context – Bali was a male filmmaker's dream destination at the time, as US censorship allowed 'indigenous' naked breasts – and will talk about other Bali films, often influenced by Spies. Chaplin's own 'holiday' film footage will be shown and compared with other film shot around the same time.

Kate Guyonvarch

DOSSIER CHARLIE CHAPLIN, A STORY

In una delle molte pagine di appunti per *My Autobiography* conservate nell'archivio Chaplin si legge:

"Accompagnare M. all'istituto
Odiare qualunque cosa che non si può avere.

Arance all'orfanotrofio.

Vita a Kennington Road.

Musica a Kennington Road.

Povertà a Kennington Road.

Gli Eight Lancashire Lads.

Agosto, il clown dell'Hippodrome,
interpreto un gatto.

La ragazza che mi piace viene a casa
nostra, ma non mi faccio vedere perché
ho un buco nei pantaloni... questa cosa
mi rende molto triste.

Mia madre mi parla di Gesù, voglio
morire per incontrarlo.

Scopro Charles Dickens. E la recitazione.
Il calore del primo successo, la gente si
dimostra gentile e amichevole con me

Recito la prima poesia a scuola.

A 12 anni sono un diseredato, mio
fratello viene a salvarmi.

La rivelazione delle scene e dell'arte
teatrale.

Ho voglia di scrivere. Fare il musicista,
fare il contadino.

Il desiderio di opulenza. Mi penso su un
cavallo nero.

Morte. Giardini pubblici e stufa a
petrolio. L'esclusività di mia madre.

Non voglio fare il comico. Voglio essere un attore romantico.
L'ubriaco incastrato in una porta girevole. Il giocoliere. Il comico. Il ballerino. Il pianista. Gli acrobati. Il funambolo. Il trapezista. Il tedesco. La troupe. Il mio primo amore. Il mio secondo amore. La ragazza olandese. Il mio terzo, HK. America".

L'archivio Chaplin racconta, del suo autore, infinite storie. Di quella artistica ci svela i segreti di fabbrica, di quella personale traccia un percorso luminoso e svela le poche incertezze. Dopo dieci anni il nostro lavoro di catalogazione, trattamento, digitalizzazione e condizionamento è terminato e questo archivio è completamente disponibile per essere percorso e scoperto, da chi avrà la pazienza di andare a fondo tra le sue carte.

Il nostro dossier propone un itinerario, parziale e soggettivo, della biografia chapliniana, passando per gli scatti dei primi del Novecento, le lettere di Fred Karno, i provini di Joan Barry, le foto pubblicitarie e la corrispondenza con Rossellini per *Shadow and Substance*, le lettere di Renoir, Cocteau, Capote, i telegrammi notturni, le vedute aeree degli Studios, le infinite riscritture, i diari di lavorazione, le foto con Karno a Tijuana, gli scatti casalinghi, di viaggio, di pesca, le immagini di uno squalo...

Cecilia Cenciarelli

One of the many pages of preparatory notes for Chaplin autobiography preserved in his archive reads:

*"Taking M to the asylum.
Anything he can't have he hates.
Oranges in the workhouse.
Life in the Kennington road.
Music in the Kennington road.
Poverty in the Kennington road.
The Eight Lancashire Lads.
August, the clown at the hippodrome, I play a cat.
The girl I admire visits our house, but I won't see her because of
hole in my pants... a fact which makes me very sad.
My mother tells me about Jesus, I want to die so that I can meet him.
I discover Charles Dickens. And the drama.
The warmth of success find people kind and so friendly.*



Chaplin e Oona guardano *The Circus* in TV, 1972 © Roy Export Company Est. Foto di Candice Bergen

*I recite my first poem at school.
A derelict at 12, my brother comes to my rescue.
The awaking to the stagecraft and the art of the theatre.
I desire to write. To be a musician, to be a farmer.
My dreams of wealth. A concept of myself on a black horse.
Death. Park and an oil stove. The exclusiveness of my mother.
I don't want to be a comedian. I want to be a romantic actor.
The drunk getting mixed up in a trap door set.
The juggler. The comic. The dancer. The pianist. The acrobats.
The wire walker. The flying trapeze. The German. The troupe.
My first love. MD, My second love. Dutch girl. My third, HK.
America".
The archive reveals infinite stories about Chaplin unveiling some of the secrets*

behind his art and work as well as some personal traits, and a few uncertainties. After ten years of cataloguing, digitizing and inventorying the Chaplin archive our work is now completed and finally available for those who will have the interest and patience to explore and pour through its pages.

*This dossier will follow a trail, partial and subjective as it may be, through Chaplin life, via his early 1900 still collection, Fred Karno's letters, Joan Barry tests, publicity stills correspondence with Rossellini about *Shadow and Substance*, letters from Jean Renoir, Jean Cocteau, and Truman Capote, overnight telegrams, aerial views of the Chaplin Studios, infinite script rewrites, daily production reports, photos with the Karno troupe in Tijuana, personal and family snapshots, of vacations, travelling, fishing, and even pictures of a shark...*

Cecilia Cenciarelli

SERATA CARMEN AN EVENING WITH CARMEN

CARMEN

USA, 1915 Regia: Cecil B. DeMille

■ Sog.: dal racconto *Carmen* di Prosper Mérimée. Scen.: William C. DeMille. F.: Alvin Wyckoff, Charles Rosher. M.: Anne Bauchens, Cecil B. DeMille. Scgf.: Wilfred Buckland. Int.: Geraldine Farrar (Carmen), Wallace Reid (Don Jose), Pedro de Cordoba (Escamillo), Horace B. Carpenter (Pastia), William Elmer (Morales), Jeanie Macpherson (ragazza gitana), Anita King (ragazza gitana), Milton Brown (Garcia). Prod.: Cecil B. DeMille per Jesse L. Lasky Feature Play Company. Pri. pro.: 31 ottobre 1915 ■ 35mm. L.: 1325 m. D.: 64' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: George Eastman House ■ Restauro della partitura originale di Hugo Riesenfeld tratta dall'opera *Carmen* di George Bizet / *A restoration of the original 1915 compilation score by Hugo Riesenfeld from the opera Carmen by Georges Bizet*

Non c'è donna che abbia trionfato sulle scene quanto Geraldine Farrar; ma quali che siano stati quei trionfi, il suo successo nel film *Carmen* sarà infinitamente più grande. La signorina Farrar ha costretto i vigili del fuoco di New York a tener d'occhio il Metropolitan Operahouse dove ella interpretava la sigaraia. Ma in quell'occasione l'avranno visto solo tre o quattromila persone. Quando uscirà la nuova immortale *Carmen*, decine e persino centinaia di migliaia di spettatori potranno ammirarla e applaudirla nello stesso momento. E nelle immemori primavere future, quando la sua bellezza flessuosa e appassionata sarà solo un ricordo come le guerre del passato, la gloria, lo splendore e il fuoco della sua interpretazione saranno riaccesi, studiati e analizzati con rinnovata passione. Perpetuando il caldo torrido di questo tropico, l'esotica caratterizzazione di *Carmen* farà a gara con *The Birth of a Nation* quale film epocale. [...] Lodiamo senza riserve Cecil DeMille per la regia e Alvin Wyckoff per la fotografia. Il talento artistico di entrambi è indiscutibile. Julian Johnson, in "Photoplay", vol. 8, no. 6, November 1915

Grande fu il clamore pubblicitario quando fu reso noto che Geraldine Farrar, soprano di fama internazionale che aveva rifiutato di esibirsi in celebri varietà, avrebbe interpretato il film di DeMille. Per la Lasky Company fu una preziosa risorsa, paragonabile a Mary Pickford per la Famous Players. L'opera lirica, in un'epoca che considerava la cultura sacrosanta, era sinonimo di cultura 'alta'. Farrar, artista di origini americane e pupilla di Hohenzollern, aveva debuttato a Berlino e sapeva cantare in tedesco, italiano e francese. La diva portò con sé l'aura della grande cultura amata dalle aristocrazie europee. [...]

Per sottolineare la rispettabilità culturale e borghese del film, al nome dello sceneggiatore William [DeMille] fu dato più rilievo che a quello di Cecil. Il fatto che la pellicola fosse pubblicizzata come il debutto sullo schermo della diva nella versione muta di una celebre opera fu un vantaggio per la Lasky Company ma mise in ombra DeMille, che tentava di affermarsi come autore. [...]

DeMille usò didascalie con disegni che anticipavano la prima inquadratura della sequenza successiva; luce morbida a basso contrasto e colorazioni nelle sfumature del rosso, del rosa, dell'ambra e del blu a rendere lo scintillio delle superfici; molti piani americani e mezzi primi piani, soprattutto della diva; una spettacolare inquadratura dall'alto del torero con Carmen che, seduta in prima fila, gli lancia un pegno d'amore; notevole profondità di campo nelle scene dell'accampamento zingaro e della taverna. [...] *Carmen* è una pietra miliare in cui il talento di DeMille, benché messo in ombra dal debutto cinematografico della Farrar, eguaglia la fama internazionale e il carisma della cantante. Sumiko Higashi, *Cecil B. DeMille and American Culture: The Silent Era*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1994

Fu l'impresario americano Samuel 'Roxy' Rothapfel a commissionare a Hugo Riesenfeld, allora direttore d'orchestra del New York Theatre, un adattamento della *Carmen* di Bizet per accompagnare tutte

le proiezioni dell'omonimo film a livello nazionale. Un compito estremamente complesso poiché doveva rispondere alla necessità di adattare l'organico dell'orchestra alle molte dimensioni delle sale esistenti. Eppure, poiché era un arrangiatore estremamente talentuoso, riuscì nell'arduo compito di orchestrare le musiche in modo che, a prescindere dalla dimensione della sala o dalla combinazione in cui venivano eseguite, non si perdesse mai una voce o un rigo. Ed è per questo che fu possibile ascoltare la stessa partitura a New York – sinfonica – come a Omaha, nel Nebraska, con un piano, una tromba e un triangolo. Fu solo dopo *Carmen* che questa tecnica divenne una pratica comune tra i compositori per film, e oltre.

Timothy Brock

No living woman has had greater stage triumphs than Geraldine Farrar; but whatever these triumphs have been her conquest in the picture Carmen will be infinitely greater. Miss Farrar has caused the New York Fire Commissioners to look anxiously at the Metropolitan Operahouse when she played the cigarette girl within its walls. But at most, only three or four thousand people heard and saw her. When the new and immortalized Carmen is released, tens, scores, even hundreds of thousands may see and acclaim her at one time. And in the immemorial springtimes of the future, when her lithe and passionate beauty is as much history as the wars of yesterday, all the glory and splendor and fire of her impersonation may be re-kindled, studied, analyzed, thrilled over. In perpetuating the furnace-heat of this tropic, exotic characterization the Carmen film will, in its own way, stand alongside The Birth of a Nation as an epochmaker. [...] Cecil DeMille must have enthusiastic mention for his direction of this photoplay, and Alvin Wyckoff for his photography. The artistry of both is beyond criticism. Julian Johnson, in "Photoplay", vol. 8, n. 6, November 1915

Considerable publicity was thus generated when Geraldine Farrar, an internationally acclaimed soprano who had refused offers to sing in big-time vaudeville, signed a contract to star in DeMille's feature film. She became an asset to the Lasky Company equivalent to Famous Players' biggest marquee attraction, Mary Pickford. Grand opera, especially in an age when culture was sacrosanct, was the citadel of highbrow culture. Farrar, a American-born singer and Hohenzollern protégée, had made her debut in Berlin and was an accomplished diva who could sing in German, Italian, and French. She brought to film the aura of high culture patronized by European royalty. [...]

Significantly, William [DeMille]'s name as scriptwriter was billed over Cecil's in a strategy to dignify Farrar's first film release with emblems of respectable middle-class culture. Publicity accorded the soprano's screen debut in a silent version of a well-known opera was a bonus for the Lasky Company but, for the moment, obscured DeMille's effort to establish himself as an author in his own right. [...]

DeMille used art titles with drawings that prefigure the shot beginning the next sequence; low-key lighting in conjunction with color tinting in shades of red, pink, amber, and blue to produce shimmering textures; a high ratio of medium shots and medium close-ups, especially of the diva; a spectacular high angle shot of the bullfighter with Carmen, seated in the foreground of the ring, as she throws him a favor; and several deep focus shots of the gipsy campsite and tavern. [...] Carmen represents a milestone because DeMille's artistry, though overshadowed by Farrar's acting debut, equalled her international renown and charismatic screen presence. Sumiko Higashi, Cecil B. DeMille and American Culture: The Silent Era, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1994

Hugo Riesenfeld, conductor of New York's Roxy Theatre Orchestra, was commissioned by American impresario Samuel 'Roxy' Rothapfel to adapt the Bizet for all screenings of Carmen nationally. This is a tremendous task as each theatre, large and small, has vastly varying degrees of sizes and utterly different instrumentation. Being the talented arranger that he

was, however, he made it in such a way that an ensemble of any size or combination could perform it without the loss of a single voice or line. Which is why one could hear the same exact score in New York, symphonically, as they could in Omaha, Nebraska, with a piano, trumpet and a triangle. It was after Carmen that this technique became common practice among all silent film composers, and beyond.

Timothy Brock

A BURLESQUE ON CARMEN

USA, 1915 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: *Carmen Charlot*. Sog.: dal racconto *Carmen* di Prosper Mérimée. Scen.: Charles Chaplin. F.: Roland Totheroh. Scgf.: Albert Couder. Int.: Charles Chaplin (Darn Hosiery), Edna Purviance (Carmen), Jack Henderson (Lillas Pastia), Leo White (Morales), John Rand (Escamillo), May White (Frasquita), Lawrence A. Bowes (gitana), Bud Jamison, Frank J. Coleman (soldati). Prod.: Jess Robbins, George K. Spoor per The Essanay Film Manufacturing Company. Pri. pro.: 18 dicembre 1915 ■ DCP. 2 bobine / 2 reels D.: 31' Bn. Didascalie inglesi con sottotitoli italiani / English intertitles with Italian subtitles ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e Blackhawk Collection/Lobster Films ■ Partitura originale composta da Timothy Brock, liberamente adattata dalle musiche di Georges Bizet, e commissionata da Teatro de la Zarzuela, Madrid / Original score composed by Timothy Brock, freely adapted from the music of George Bizet, and commissioned by Teatro de la Zarzuela, Madrid

Nelle intenzioni di Chaplin, questa parodia di *Carmen* – il celebre film di Cecil B. DeMille interpretato dalla grande cantante d'opera Geraldine Farrar con Wallace Reid nei panni di Don Jose – doveva essere un cortometraggio da due rulli. Quando Chaplin lasciò la Essanay la compagnia inserì alcune scene scartate e ne girò di nuove con Ben Turpin e Leo White ottenendo un film di quattro rulli che fu distribuito solo nell'aprile del 1916 (il film di DeMille era già uscito da un pezzo).

Quando lo seppe, Chaplin stette male per

due giorni e poi fece causa alla Essanay. Il film fu però giudicato di proprietà della compagnia, che nel 1918 si sentì quindi incoraggiata a assemblare *Triple Trouble*, con altro materiale scartato da Chaplin, e altri due film composti da spezzoni di cortometraggi da lui realizzati per la Essanay. Nel 1999 ho tentato di ricostruire la versione originale di *A Burlesque on Carmen* sulla base della deposizione scritta nella quale Chaplin descriveva il film da lui concepito. Si è rivelato impossibile seguire alla lettera la sua testimonianza. Alcune delle inquadrature originali erano state tagliate durante il montaggio della versione più lunga, che sembra essersi conservata solo con didascalie risalenti alla riedizione del 1928. In questa versione alcune scene del 1916 sono state mantenute per ragioni di continuità e la maggior parte delle didascalie deriva da DeMille, ma speriamo che le intenzioni di Chaplin ne risultino rispettate. Per chi conosce la produzione di DeMille, i due rulli di *A Burlesque on Carmen* sono una delle migliori comiche Essanay-Chaplin.

David Shepard

Chaplin intended this burlesque of Cecil B. DeMille's popular film Carmen, starring the great opera diva Geraldine Farrar with Wallace Reid as Don Jose, to be released as a two-reel short. After Chaplin left Essanay, the company inserted discarded material and produced new scenes with Ben Turpin and Leo White, extending the film to four reels so it could be sold as a feature when belatedly released in April, 1916 (long after DeMille's film had come and gone).

The altered version of the A Burlesque sent Chaplin to bed for two days, and he filed a lawsuit against Essanay for mutilating his work; however, the film was judged to be Essanay's to use as they wished, which emboldened them in 1918 to create Triple Trouble out of other leftover Chaplin footage, as well as two feature films edited from portions of Essanay-Chaplin shorts.

The version I prepared in 1999 attempts to reconstruct the two-reel version of A Burlesque on Carmen, based upon an affidavit from the lawsuit provided by the Chaplin archives in which Charlie details his intended two-reel version. It was impossible to be guided exactly by Chaplin's

testimony. Some of Chaplin's original shots were removed in the process of editing the four-reel expansion, which now seems to survive only with reissue intertitles from 1928. A few 1916 shots are retained for continuity in this version and most of the intertitles derive from DeMille, but we hope it captures Chaplin's intention. For those familiar with DeMille's production, the two-reel *A Burlesque on Carmen* is actually one of the better Esanay-Chaplin comedies.

David Shepard

Partitura per un film perduto *Scoring for a Lost Film*

Nel 2012 il Teatro de la Zarzuela di Madrid, storica e venerabile istituzione spagnola, mi ha chiesto di comporre una nuova colonna sonora per un film che era sostanzialmente andato perduto. Avendo già restaurato nel 1995 l'arrangiamento di Hugo Riesenfeld per *Carmen*, ho finalmente avuto la possibilità di comporre la mia personale parodia dell'originale, proprio come Chaplin aveva fatto con DeMille nel 1915.

La mia idea era mettere Bizet in una sorta di comicità chapliniana, e vedere cosa ne sarebbe uscito. Un compositore che si trova a reinterpretare una musica molto famosa in chiave comica corre concretamente il rischio finire come Spike Jones (il bandleader comico americano), e io dovevo evitarlo a tutti i costi. Per quanto geniali fossero i City Slickers, l'effetto sarebbe stato contrario alla filosofia musicale di Chaplin: la musica comica uccide la comicità. Ho quindi deciso di optare per un trattamento 'serio', delegando gli effetti comici all'orchestrazione d'epoca. Insomma, non ho voluto scrivere una *Carmen* in chiave foxtrot ma qualcosa di simile a quella che sarebbe stata la colonna sonora di *City Lights* se Chaplin avesse usato *La Habanera* di Bizet anziché *La Violetera* di Padilla.

Dato che dal punto di vista dell'orchestrazione il mio modello era *City Lights*, ho tentato di immaginare un Bizet arrangiato per un'orchestra d'albergo degli anni Venti. Per quanto destabilizzanti, la 'modernizzazione' della *Carmen* e l'impiego di strumenti come il sousafono o il banjo



© Courtesy of BFI National Archive, Still Posters and Designs

dimostrano che la musica di Bizet riesce (spero) a sopravvivere a tutte le forme di affettuoso maltrattamento.

L'orchestrazione per *A Burlesque on Carmen* conta un ottavino, un flauto, un clarinetto, un clarinetto basso, due sassofoni contralto, un sassofono tenore, un sassofono baritono, due cornette, un trombone, un sousafono, un pianoforte, una celesta, percussioni, un banjo, quattro violini, due viole, due violoncelli, un contrabbasso.

Timothy Brock

In 2012, I was commissioned by the venerable and storied Spanish institution, Teatro de la Zarzuela de Madrid, to compose a new score to a film that was, in essence, lost. Having restored the original Hugo Riesenfeld compilation in 1995, I was happy to finally get the chance to compose my own 'send up' of the original, just as Chaplin did to DeMille in 1915.

My view was to put Bizet through the Chaplin grinder and see what came out. Every composer who adapts overtly famous music for comic purposes, runs the very real danger of sounding like (American comic bandleader) Spike Jones. This had to be avoided at all costs. As genius as the City Slickers were, it goes against

all Chaplin musical philosophy: Comedy is killed by comic music. Therefore it was my intention that the music had to be treated somewhat seriously, without indignation, but letting the color of the 'period' orchestration do the comic work for me. In other words, I did not want to write a 'Carmen foxtrot', but rather something what City Lights could have sounded like if Chaplin had used Bizet's La Habanera, instead of Padilla's La Violetera.

My orchestration model being, in fact, City Lights, my efforts were focused towards hearing the Bizet through 1920's ears, somewhat like a hotel-orchestra arrangement. Granted, there is something unsettling about 'modernizing' Carmen and utilizing instruments like a sousaphone or banjo, but it does seem to underline the fact that Bizet's music can live, and survive (I hope), through all forms of loving mistreatment.

The orchestration for A Burlesque on Carmen is: piccolo, flute, clarinet, bass-clarinet, two alto saxophones, tenor saxophone, baritone saxophone, two cornets, trombone, sousaphone, piano, celesta, percussion, banjo, four violins, two violas, two violoncellos, and contrabass.

Timothy Brock

A black and white photograph of Vittorio De Sica and a woman in period costume. De Sica, on the left, is wearing a dark suit and a waistcoat, with his right arm raised in a gesture. The woman, on the right, is wearing a dark, long-sleeved dress with a white corset and a high collar. They are standing in front of a wooden railing, with a man in a top hat visible in the background.

TENEREZZA E IRONIA. VITTORIO DE SICA, ATTORE E REGISTA

Tenderly Ironic. Vittorio De Sica, Actor and Director

Programma a cura di / Programme curated by **Gian Luca Farinelli**
In collaborazione con / In collaboration with **Michela Zegna**

Vittorio De Sica rappresenta qualcosa di unico per la storia dello spettacolo italiano, una rivoluzione e una ventata di modernità in un paese che non aveva nessun attore da contrapporre ai divi di Hollywood che, tra muto e inizi del sonoro, avevano schiantato il cinema nazionale. Arrivato al cinema dopo un'importante gavetta teatrale, grazie ai successi del varietà e alla popolarità dei suoi dischi, diviene il primo divo italiano moderno, comparabile a Maurice Chevalier, a Gary Cooper, a Hans Albers. Ma è solo l'inizio di una carriera che non ha paragoni possibili, se non forse in quelle di Chaplin e di Welles.

"Sono nato e rinato alla vita artistica almeno cinque volte", diceva. Cantante e attore di rivista, di prosa, di cinema, De Sica matura, alla fine degli anni Trenta, la consapevolezza che se l'attore si risolve in un personaggio, il regista può essere tutti i personaggi. Da quando passa alla regia plasma i suoi interpreti, si identifica con loro, ne condivide le ragioni, ne assume i punti di vista. Trasforma attori non professionisti in icone, costruisce film dopo film la grandezza di Sophia Loren. In coppia con Cesare Zavattini è tra i massimi protagonisti del neorealismo. Vince due Oscar. Poi, tra gli anni Cinquanta e Sessanta, è una delle voci più vive della commedia all'italiana, ma anche l'autore di capolavori drammatici. Vince un altro Oscar. Nell'ultimo decennio è il regista di grandi coproduzioni internazionali. L'ultimo Oscar arriva nel 1971.

Tra gli anni Venti e il 1974, è il mattatore di 157 film. Appare sullo schermo più spesso di Totò (che si ferma a 107) e di Alberto Sordi (che arriva a 151). Le sue interpretazioni sono sempre accompagnate da misura, eleganza, ironia, ma sia come interprete sia come regista è, fino alla fine, testardamente innovatore. Non a caso, continuerà ad avere problemi con la censura ben oltre la fine della stagione neorealista. Anche nel privato rincorrerà più vite, due mogli, Giuditta Rissone e Maria Mercader, due case, due famiglie, tre figli amatissimi, Emi, Manuel, Christian.

Fin dagli anni Trenta parte della memoria condivisa del nostro Paese, è stato prima il Fidanzone d'Italia, poi l'Artista riconosciuto, infine protettiva icona paterna per un Paese che cambiava rapidamente. "Non credo potrà essere revocata in dubbio l'importanza della sua presenza nello spettacolo italiano di questo ultimo cinquantennio, la sua clamorosa capacità di rimbalzare da un mezzo all'altro, da quelli più tradizionali come il teatro e la stampa a quelli più moderni come il cinema, la radio, la televisione: sono pochissimi gli attori destinati a risultare altrettanto importanti nelle vicende dell'evoluzione sociale del paese, nella storia psicologica degli italiani in un momento decisivo del divenire di una nazione" (Orio Caldiron). È stato difficile selezionare otto titoli nel corpus così imponente e vario delle regie e delle interpretazioni. Ho scelto alcuni film chiave, forse meno noti al pubblico internazionale del Cinema Ritrovato. Una grande commedia romantica di Mario Camerini, alcune delle prime regie, *La porta del cielo* (film la cui lavorazione rappresentò un'autentica scialuppa di salvataggio per De Sica e un bel po' di cinema italiano durante le ultime e concitate fasi della guerra), due interpretazioni per Blasetti, *Peccato che sia una canaglia* e *Il processo di Frine*, destinate a diventare, specie la seconda, classici della retorica attoriale desichiana, e infine il suo magnifico *Generale Della Rovere*, per Rossellini. Un invito a riscoprire il genio generoso e plurale di Vittorio De Sica.

Gian Luca Farinelli

Vittorio De Sica is an utterly unique figure in the history of Italian performing arts, a revolutionary and modern breath of fresh air in a country that had never before boasted an actor on par with the famous Hollywood stars, who from the days of silent films and the earliest sound films, dominated our domestic cinemas. Moving into film after rising in the ranks in theater, thanks to his successes in variety shows and the popularity of his records, he became the first modern Italian superstar, comparable to Maurice Chevalier, Gary Cooper, and Hans Albers. But this was only the beginning of a career that ultimately had no equal, if not perhaps for Chaplin and Welles. "My artistic life has been born and reborn at least five times", he said. Singer and actor in theatrical revues, then on stage and screen, De Sica understood, by the late 30s that while an actor might delve into his character, the director could explore all of the characters. From the moment he began directing, he shaped his actors, identified with them, shared their reasoning, and took on their points of view. He turned non-professional actors into icons, and with film after film brought Sophia Loren to greater heights. He collaborated with Cesare Zavattini – they were the leaders of the neo-realist movement. He won two Oscars. Then, from the 50s into the 70s, he would become one of the leading voices in Italian comedy, while remaining an auteur of serious dramatic work as well. He won another Oscar. In his last decade he directed major international co-productions, and his last Oscar came in 1971.

Between the 20s and 1974 he starred in 157 films, more than Totò (who played in 107) or Alberto Sordi (who hit 151). His performances were always measured, elegant and ironic, but both as an actor and as a director, he remained, to the end, stubbornly innovative. Not surprisingly he would continue to run afoul of the censors long after the end of the neo-realist era. He also had several phases of his personal life: two wives, Giuditta Rissone and Maria Mercader, two houses, two families, and three beloved children, Emi, Manuel and Christian. Since the late 30s he has been part of the collective consciousness of our country, first as Italy's favorite romantic lead, then as the renowned Artist, finally as the reassuring and iconic father figure Italy could turn to in turbulent times of change. "I don't think anyone can ever doubt just how important his presence was in Italian show business for the past fifty years, his incredible capacity to jump from one medium to another, from the most traditional, such as the theater and the press, to the most modern, such as cinema, radio and television: there are precious few actors destined to play such an important and exalted role in the social evolution of the country and the psychological development of Italians themselves, at such a key moment in the growth of our nation" (Orio Caldiron).

*It was difficult selecting eight films from the daunting and diverse body of work he directed and starred in. I chose a handful of key films, perhaps not as well known to the international audience of *Il Cinema Ritrovato*: a wonderful romantic comedy by Mario Camerini, some of his earliest work as director, *La porta del cielo* (a film that served as a genuine lifeboat for De Sica and a good deal of Italian cinema during the final phases of the war), two films he starred in for Blasetti, *Peccato che sia una canaglia* and *Il processo di Frine*, destined to become, particularly the latter, classic De Sica performances, and finally his magnificent work in *Generale Della Rovere*, for Rossellini. This is an invitation and opportunity to rediscover the generous and multi-faceted genius of Vittorio De Sica.*

Gian Luca Farinelli

IL SIGNOR MAX

Italia, 1937 Regia: Mario Camerini

■ Sog.: Amleto Palmeri. Scen.: Mario Camerini, Mario Soldati. F.: Anchise Brizzi. M.: Mario Camerini. Scgf.: Gastone Medin. Mus.: Renzo Rossellini. Su.: Vittorio Trentino. Int.: Vittorio De Sica (Gianni il giornalista/Max Varaldo), Assia Noris (Lauretta), Rubi Dalma (donna Paola), Caterina Collo (zia Lucia), Umberto Melnati (Riccardo), Mario Casalessio (zio Pietro), Virgilio Riento (Peppe, il giornalista), Romolo Costa (comandante Baldi), Desiderio Nobile (il maggiore). Prod.: C.O. Barbieri per Astra Film ■ 35mm. D.: 86'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale per concessione di Ripley's Film

Secondo l'ampia e frizzante campagna pubblicitaria che lo annuncia e ne prepara il successo, e anche secondo l'antologia critica d'epoca, *Il signor Max* è un film di Mario Camerini prima che un film con Vittorio De Sica: il quarto d'un sodalizio felice che si è formato nel 1932 sul set di *Gli uomini, che mascalzoni*, e se il regista è una garanzia di prestigio, l'attore è "scapigliato" e "simpaticissimo", ma talora citato dai recensori in sottordine alla sua partner Assia Noris. D'altra parte Camerini ricordava, nell'intervista di Sergio Grmek Germani, come il soggetto di Amleto Palmeri prevedesse che a sdoppiarsi tra onesto mondo piccolo(borghese) e aristocrazia perdigiorno fosse il personaggio femminile; i due sceneggiatori, lo stesso Camerini e Soldati, trovarono però più interessante usare l'attore che già in *Gli uomini...* aveva mostrato di saper reggere bene il doppio gioco interclassista, l'attore di cui "una certa generazione stava memorizzando profondamente il volto, i gesti, le canzoni" (Lorenzo Pellizzari), già familiare in tuta da meccanico come nel frac della rivista Za-bum.

(Poiché un buon tema non si butta via, e il riuso è il cardine del concetto di genere, Soldati recupererà lo sdoppiamento femminile in *Dora Nelson* e Camerini in *Una romantica avventura*).

Comunque eccolo, il nostro "giornalaio e gentiluomo" (Alberto Farassino), sgusciare senza un lapsus o una perdita di ritmo tra le pieghe di quella che è rimasta, nel tempo, la più bella commedia romantica



Il signor Max. Cineteca di Bologna

italiana, non priva del suo tocco *screwball*. Paragonare la nostra produzione nazionale a quella americana, in questo campo, non è cosa seria; ma se per una e una sola volta si può fare è per questo *Signor Max*, che valori di produzione e intelligenza registica trasformano in oggetto fuori standard. C'è tutto il glamour scenografico sfumato di déco delle scene del piroscalo, ma c'è soprattutto lo splendore antirealista, nella sua pretesa di realismo, di quell'edicola di Gianni/Max che, ricostruita a Cinecittà, è cuore del film, "cabina di Clark Kent" (ancora Farassino), incubatrice del sogno di riscatto sociale. Poi nelle commedie americane tutto è diverso perché quello slancio di mobilità sociale c'è davvero, e le ereditiere sposano, se non proprio i giornalisti, almeno i giornalisti squattrinati; mentre il lieto fine di Gianni prevede il ritorno all'ordine, il matrimonio con la segretaria (però diplomata, d'altra parte anche lui ha fatto il liceo), l'odore di chiuso dell'appartamento degli zii, il ritratto del Duce che controlla dalla parete. Alla sua segreta identità, tuttavia, il giornalista gentiluomo non rinuncia del tutto, e allora è fin troppo facile tirare in ballo De Sica e la sua leggendaria doppia vita

privata, le due famiglie, i due pranzi di Natale... In fondo, non ci interessa. Preferiamo pensare che quella sua ardita e giovanile disposizione al mascheramento se la sia tenuta in serbo per il suo miglior ruolo di grandattore, l'impostore Bertone e generale Della Rovere.

Paola Cristalli

According to the substantial and lively publicity campaign leading up to the release of the film and preparing its success, and from what one gathers in the comments by critics of the time, Il signor Max was seen more as a Mario Camerini film than as a Vittorio De Sica vehicle: anyway the fourth in a long and happy association that began in 1932 on Gli uomini, che mascalzoni, where the director is a guarantee of prestige and the young actor is "extremely charming", but sometimes taking a back seat in the critical reviews to his co-star Assia Noris. On the other hand, Camerini recalled in his interview with Sergio Grmek Germani that although the original screen story written by Amleto Palmeri was centered on a double-sided female character, divided between the two worlds - honest working class and

wasteful aristocracy – the screenwriters, Camerini himself and Soldati, found it more interesting to use the actor who had already in Gli uomini... proven his ability to handle the challenge of switching class identities, an actor who had “an entire generation memorizing his features, his gestures and his songs,” (Lorenzo Pellizari), and already was as well known in his mechanics uniform as in coat-tails from the theatre revue Za-bum.

(So as not to let a good idea go to waste, and since reutilization is a cornerstone of any genre, Soldati would use the double-voiced female character in Dora Nelson and Camerini in Una romantica avventura).

Be that as it may, our “news vendor and gentleman” (Alberto Farassino), glides through one of the most enduring and wonderful of all Italian romantic comedies (with its touch of screwball), without missing a beat or striking a sour note. Generally attempting to compare Italian efforts in this genre to American productions is not a worthy endeavor; but one might dare in the case of Signor Max, whose production values and directorial brilliance transform it well beyond the norm. The cruiser scenes are lush with art deco glamour, but what's really stunning is the splendid fake-realism in Gianni/Max's newsstand that, built in Cinecittà, is true heart of the film, “Clark Kent's telephone booth” (again Farassino), an incubator of the dream of social comeuppance. American comedies differ in their showing an actual possibility of upward mobility, and heiresses could marry, if not news vendors, at least low rent journalists; Gianni's happy ending calls for a return to normalcy: marriage to the secretary (granted she has a college degree, on the other hand he did go through high school), the claustrophobic uncle's apartment, and the portrait of the Duce looking at you from the wall. Nonetheless he never completely gives up his secret identity as news vendor/gentleman, and as a result it's a bit facile to trot out De Sica's double personal life, his two families, his two Christmas dinners... but ultimately this is of little interest. We prefer to consider that he saved his passionate, youthful love of disguise for his last role as a great actor, the imposter Bertone/General Della Rovere.

Paola Cristalli

TERESA VENERDI

Italia, 1941 Regia: Vittorio De Sica

■ T. int.: *Do You Like Women*. Sog.: Gherardo Gherardi, Franco Riganti da un racconto di Rezső Török. Scen.: Gherardo Gherardi, Vittorio De Sica, Margherita Maglione, Aldo De Benedetti. F.: Vincenzo Seratrice. M.: Mario Bonotti. Scgf.: Mario Rappini. Mus.: Renzo Rossellini. Su.: Bruno Brunacci. Int.: Adriana Benetti (Teresa Venerdi), Anna Magnani (Maddalena 'Loletta' Prima), Vittorio De Sica (dott. Pietro Vignali), Irasema Dilian (Lilli Passalacqua), Clara Auteri Pepe (Giuseppina), Zaira La Fratta (Alice), Olga Vittoria Gentilli (Lola Passalacqua), Giuditta Rissone (l'istitutrice Anna). Prod.: Alleanza Cinematografica Italiana, Europa Film. Pri. pro.: 21 novembre 1941 ■ 35mm. D.: 91'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: CSC – Cineteca Nazionale per concessione di Ripley's Film

Non mi curo dell'accusa di 'camerinismo' che mi è stata fatta. Riconosco bensì che la vicinanza di Camerini, mio regista per tante pellicole, ha avuto la sua influenza: ma ciò è stato in gran parte possibile perché Camerini e io ci troviamo in una stessa posizione spirituale, abbiamo lo stesso umorismo e tendiamo, nel campo umano, alla ricerca della verità. Invece che di derivazione si potrà quindi parlare di identità. Ma la questione mi interessa fino a un certo punto. Quello che mi interessa soprattutto è di riuscire a realizzare presto un'opera schiettamente cinematografica, eliminando il più possibile gli elementi di derivazione teatrale.

Vittorio De Sica, intervista di D. M., *Teresa Venerdi*, “Il Tempo”, 30 ottobre 1941

Qui troviamo una grazia trepida, e perfettamente sincera, di giovinezza. Ancora uno sforzo e De Sica poteva raggiungere l'atmosfera di poesia misteriosa, aspra e dolente, che davvero è l'aureola delle giovanissime: aureola tanto pericolosa e segreta che nessuno, o quasi, si arrischia a mostrarcela, i poeti stessi si fermano, con mite scoraggiamento e domandano “Che cosa sognano le giovinette?”. Ma non ce lo dicono. Infine, il regista non si era qui proposto mete tanto eccezionali o rivelatrici, piuttosto, con perfetta eleganza, si è studiato di affinare, sveltire, accendere

l'intera azione, introducendo motivi già noti, e frusti altrove, con tanta abilità da farli apparire nuovissimi (eccone uno, lo schiaffo alla ragazzina maligna).

Il soggetto è tolto da un romanzo ungherese, del signor Török. Storia amabile, di un'orfanello, Teresa e, dietro di lei, di un intero collegio per bimbe povere, con la sagace signora direttrice, la simpatica maestra bionda, la frivola professoresca grassa, la liscia e crudele sorvegliante, l'infermiera bonaria e, tra innumerevoli scolarine buone, anche la scolara malvagia, la spia per istinto, la delatrice per vocazione, gelosa di Teresa, sporca s'intende (è stato giusto parlarci delle sue unghie listate di nero, non poteva essere altrimenti).

A sostituire il vecchio medico, l'ispettore sanitario, viene chiamato il giovane, inesperto e brillante dottor De Sica, privo assolutamente di cognizioni e di clienti, ma in compenso amato da due donne, Anna Magnani, stella del varietà, e Irasema Dilian, figliola di buona famiglia, e terribilmente poetica. Teresa, naturalmente, lo ama. [...] Un'altra ragazza incantevole si aggiunge alle scoperte di De Sica, ed è Adriana Benetti, che ricorda, nel muovere lento dei begli occhi, nel soave spavento dell'espressione, nella fluente snellezza del passo, qualche bella cerva dorata. [...] Irene Brin, *Che cosa sognano le giovinette*, “Cine Illustrato”, 24 ottobre 1941

Alla sceneggiatura partecipò, in forma anonima, Cesare Zavattini; ecco la sua testimonianza: “De Sica mi chiese di intervenire, ma di nascosto. C'era già una troupe di persone che lui stimava e che erano stimabilissime: Gherardi, De Benedetti. Ricordo anche la somma che presi per la mia collaborazione: 5000 lire”. Quindi lo stesso Aldo De Benedetti – escluso dalla firma per motivi ‘razziali’ – diede un contributo al film.

Francesco Savio, *Ma l'amore no: realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943)*, Sonzogno, Milano 1975

I don't worry about the accusations made about me that I suffer from 'camerinismo'. I am fully aware that Camerini, my director on so many films, has had a major influence on me: but this is largely because Camerini and I share the same

spiritual approach, we have the same sense of humor, and we tend, when it comes to considering human issues, to seek out the truth. Instead of one's roots it's more useful to speak of one's identity. But the question only interests me up to a point. What concerns me the most now is to succeed soon in making a film that is entirely cinematic, eliminating as much as possible any and all elements that have their roots in theater.

Vittorio De Sica, interview by D. M., Teresa Venerdi, "Il Tempo", Milano, October 30, 1941

Here we find a concerned and thoroughly sincere look at first youth. With just a trace more resolve De Sica might have achieved the aura of bitter and painful mystery and poetry that surrounds young girls: an aura that is so dangerous and secret that almost no one risks to explore it; even poets steer clear of it, mildly discouraged, asking what young people dream of, without ever venturing an answer. Ultimately, the director didn't challenge himself with extraordinary intentions meant to reveal mysteries, but rather, with graceful elegance, to sharpen, streamline, and illuminate the circumstances, using familiar themes, quite stale elsewhere, but with such skill to make it all seem utterly fresh and new (for instance the smack to the spiteful girl).

The story was based on a Hungarian novel, written by Rudolf Török, a winning tale of a young orphan girl, Teresa, and the characters populating the school for deprived little girls: with the wise headmistress, the sociable blond schoolmistress, the frivolous, chubby lady professor, the slick and cruel watchwoman, the kindly nurse and, among mostly lovely students, the one malicious girl, a born snoop and perennial informant, jealous of Teresa, with evil intentions (and naturally described as having her fingernails edged in black).

Called in to replace the old doctor, the health inspector, is the young, inexperienced yet luminous doctor, played by De Sica, utterly devoid of knowledge or clients, but nonetheless making up for it by being loved by two women, Anna Magnani, a variety star, and Irasema Dillian, a daughter of a good family, gushing with poetry. Teresa too, naturally, loves him [...]. Another enchanting young lady

comes to De Sica's attention, Adriana Benetti, who resembles a beautiful golden doe, with the slow movements of her enchanting eyes, her sweet fearful expression and her slender, graceful stride.

Irene Brin, Che cosa sognano le giovinette, "Cine Illustrato", October 24, 1941

Cesare Zavattini was an un-credited screenwriter on the script as well. He's quoted as saying: "De Sica asked me to help, but in secret. There were already writers in place whom he admired, and who were very well respected: Gherardi, De Benedetti. I still remember how much I was paid for my collaboration: 5000 lire". This confirms that Aldo De Benedetti – excluded from the credits for 'racial' reasons – also did contribute to the writing of the film.

Francesco Savio, Ma l'amore no: realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943), Sonzogno, Milano 1975

I BAMBINI CI GUARDANO

Italia, 1943 Regia: Vittorio De Sica

■ T. int.: *The Children Are Watching Us*. Sog.: dal romanzo *Pricò* di Cesare Giulio Viola. Scen.: Margherita Maglione, Cesare Zavattini, Adolfo Franci, Gherardo Gherardi, Vittorio De Sica. F.: Giuseppe Caracciolo, Romolo Garroni. M.: Mario Bonotti. Scgf.: Amleto Bonetti, Gastone Medin, Guido Fiorini. Mus.: Renzo Rossellini. Su.: Tullio Parmeggiani, Bruno Brunacci. Int.: Luciano De Ambrosis (Pricò), Isa Pola (Dina, la madre di Pricò), Emilio Cigoli (Andrea, padre di Pricò), Giovanna Cigoli (Agnese), Armando Migliari (il commendatore), Achille Majeroni (cavalier Ponti), Jone Frigerio (nonna di Pricò), Maria Gardena (signora Uberti), Dina Perbellini (zia Berelli), Ernesto Calindri (Claudio). Prod.: Franco Magli per Scalera Film, Invicta Film. Pri. pro.: 27 ottobre 1944 ■ 35mm. D.: 90'. Bn. Versione italiana con sottotitoli francesi / Italian version with French subtitles ■ Da: CSC – Cineteca Nazionale per concessione di Cristaldi Film

Si era in piena guerra e *I bambini ci guardano*, il mio primo film drammatico, importante, emigrò nel Nord, quando l'Italia

venne divisa in due parti. Lo si proiettò ritirando il mio nome dai titoli di testa, perché ero considerato come un traditore, non avendo seguito i miei colleghi a Venezia al seguito dell'ultimo governo fascista. Seppi che il film era piaciuto. In seguito, fu presentato a Roma, con un successo piuttosto modesto. Mi ricordo di aver sentito sghignazzare in sala. I giovani avevano lo sberleffo facile di fronte ai film italiani, perché ne avevano abbastanza del nostro cinema 'autarchico' e attendevano con impazienza il cinema americano, di cui erano stati privati per così tanto tempo. Commisi lo sbaglio di preoccuparmi di quei sogghigni.

Andai in sala montaggio e cominciai a tagliare il film. Fu un errore di cui non mi accorsi che parecchi anni dopo. *I bambini ci guardano*, rivisto nella sua versione originale, ha una curva di racconto assai avvincente; i personaggi (il padre, la madre, il bambino) possiedono un bel rilievo e l'ambiente borghese è trattato con un senso critico assai preciso.

Vittorio De Sica, in Gualtiero De Santi, Manuel De Sica (a cura di), *I bambini ci guardano* di Vittorio De Sica, Editoriale Pantheon, 1999

Erano gli anni in cui, per norma d'autorità, all'artista era vietata la rappresentazione dei problemi più scottanti della vita, quelli economici, del lavoro, del pane quotidiano. Fu allora che Vittorio De Sica realizzò *I bambini ci guardano*, film sul problema dell'adulterio visto in seno a una tipica famiglia della piccola borghesia cittadina inquieta, travagliata nella sua struttura economica e morale. [...] *I bambini ci guardano* ebbe, allora, vita breve e stentata sugli schermi, proprio come *Ossessione*, anche se, a differenza di questi, suscitò minori polemiche, e non incorse in un divieto radicale. Non passò senza scandalo, comunque, e solo dopo lunga attesa [...].

Eccole le 'dramatis personae', il marito, un impiegato, ragioniere, di famiglia piccolo borghese contadina; la moglie, inquieta e irresoluta, incapace di dominare la situazione da lei stessa creata; il commendatore amante di costei, l'ambiente della sartoria (si comprende che s'è sposata per 'salire nella scala sociale', diventare 'la signora tal dei tali, moglie di un impiegato di banca'), il bambino, delicato



I bambini ci guardano. Cineteca di Bologna

e buono, non ancora guasto dall'ambiente. [...] Il dramma, derivato dalla moglie che fugge di casa e poi torna, per ancora ricadere nell'errore, e così causa il suicidio del marito e il distacco del figlio, è preciso e concreto. [...] *I bambini ci guardano* procede con umanità, senza falsi pudori, senza ipocrisia, e con estrema misura e fedeltà [...] Quella che si presenterebbe come l'inclinazione deamicisiana di De Sica, e parrebbe sminuirne il vigore, è annullata per intero dalla sua tagliente ironia, dal suo sarcasmo implacabile. Glauco Viazzi, *I bambini ci guardano*, "Cinema", n. 76, 15 dicembre 1951

We were in the middle of the war and my first important dramatic film I bambini ci guardano was taken up north, at a time when Italy was divided into two. They screened the film without my name in the head titles, because I was considered a traitor, not having done as my colleagues, going along with the last fascist regime. I heard that people liked the film. Soon

afterwards it was shown in Rome, to a rather tepid reception. I recall hearing some sneers in the movie theater. Young people were prone to razz Italian films, having had their fill of our 'self-sufficient' cinema and were waiting impatiently to see American movies, which they hadn't been able to see for quite some time. I made the mistake of worrying about those sneers. I went back into the editing room and started to recut the film. It was a mistake I wouldn't realize I'd made until many years later. Seen in its original version, I bambini ci guardano has a very compelling story arc; the characters (the father, mother and child) are drawn very well, and the middle-class world is handled with a fairly accurate analytical sense.

Vittorio De Sica, in Gualtiero De Santi, Manuel De Sica (a cura di), *I bambini ci guardano* di Vittorio De Sica, Editoriale Pantheon, 1999

In those years the government did not allow artists to address the most pressing

problems facing people in their lives: the lack of money, work, or survival itself. In that environment Vittorio De Sica made I bambini ci guardano, a film dealing with adultery, set amid a typical, struggling middle class family overwhelmed by economic and moral conditions [...]. As a result I bambini ci guardano had a short run in the theaters, like Ossessione, though the former was not quite as polemic and didn't generate as radical of a clampdown. It couldn't help but be scandalous, and only saw the light of day after a long wait [...].

The cast of characters is composed of: the husband, an accountant, from a middle-class family in the countryside; his wife, restless and unpredictable, unable to handle a situation she gets herself into; her wealthy lover; the world of the tailor's shop (it's evident that she married to climb the social ladder, becoming 'Mrs. So and So, the bank employee's wife'); the child, sweet and frail, not yet crushed by the weight of the world. [...] The dra-

ma is precise and concrete, incited by the wife, who leaves home and then returns, only to once again slip back into her ways, ultimately leading to the suicide of her husband and the distancing from her son. [...] I bambini ci guardano is told with great humanity, without phony sentiments or hypocrisy, and with extreme care and consideration [...] Whatever inclinations of De Sica to tend toward De Amicis there might be, that might have weakened its impact, are entirely negated by its biting irony and implacable sarcasm.

Glauco Viazzi, *I bambini ci guardano*, "Cinema", n. 76, December 15, 1951

LA PORTA DEL CIELO

Italia, 1945 Regia: Vittorio De Sica

■ Scen.: Cesare Zavattini, Diego Fabbri, Vittorio De Sica, Adolfo Franci, Carlo Musso. F.: Aldo Tonti. M.: Mario Bonotti. Scgf.: Salvo D'Angelo. Mus.: Enzo Masetti. Su.: Mario Amari. Int.: Marina Berti (la crocerossina), Elettra Druscovich (Filomena, la governante), Giuseppe Forcina (l'ingegnere), Massimo Girotti (il giovane cieco), Giovanni Grasso (il commerciante paralitico), Roldano Lupi (Giovanni Brandacci, il pianista), Maria Mercader (Maria), Carlo Ninchi (accompagnatore del cieco), Elli Parvo (signora provocante). Prod.: Corrado Conti di Senigallia, Salvo D'Angelo per Orbis Film. Pri. pro.: 15 febbraio 1945 ■ 35mm. D.: 85'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

Le riprese del film si prolungarono per tutto il periodo dell'occupazione nazista. A un certo punto eravamo però veramente agli sgoccioli. Avevo paura che le SS ci pigliassero tutti e ci mandassero in campo di concentramento per far finire la buffonata. [...] Stavamo girando in esterni a San Paolo. Si avvicina il ciacchista. Erano circa le cinque del pomeriggio. "Dottore, si comincia a girare?", mi chiede. Io rispondo con la solita domanda che facevo da mesi: "Sono tutti riposati?". Il ciacchista stava per dire non so cosa quando mi sembra di udire un brontolio in lontananza. Faccio mente locale sulla direzione e capisco che è proprio quella giusta, dove stanno gli angloamericani. Quelli erano i loro cannoni.

Allora lancio un urlaccio che fece balzare tutti in piedi. "Sono mesi che non fate niente! Questo film deve finire! È una porcheria! Vi insegnerò io a muovervi!". Vittorio De Sica, intervista di Armando Stefani, *Per salvarmi dalle 'SS' girai un 'Kolossal'*, "T7", 6 luglio 1969

La porta del cielo narra di miracoli. Il primo miracolo – mi sembra – è lo stesso film, portato a termine dopo sette mesi di lavorazione attraverso incredibili difficoltà. [...] Basterà ricordare che il 3 giugno scorso, mentre a pochi chilometri di distanza si decideva la battaglia per Roma, ottocento tra comparse e tecnici vari erano agli ordini del regista nell'interno della basilica di San Paolo, intenti a girare, dimostrando un disprezzo per la guerra che soltanto Archimede avrebbe condiviso. "Li avevo chiusi a chiave – racconta De Sica – altrimenti qualcuno scappava". E ride come di uno scherzo riuscito.

[...] Un treno 'bianco' parte alla volta di Loreto col suo carico di infermi. Tra questi un ragazzo, un vecchio commerciante, una ragazza, un pianista, una vecchia domestica, un giovane cieco: tutte persone che tentano il viaggio animati da una segreta speranza: il miracolo. Vedremo poi che il miracolo non ci sarà, ma tutti avranno trovato in quel pellegrinaggio, al contatto con l'infelicità altrui, la fede necessaria per sopportare la propria. [...] De Sica sa portare nelle sue opere quel tanto di vivo e di osservato, che fa la loro fortuna. Era facilissimo sbagliare questo film trincerandosi dietro la nobiltà dell'assunto: De Sica non l'ha fatto perché è riuscito a rimanere se stesso. Quel bambino che viene issato a braccia nello scompartimento e che sorride scusandosi della sua infermità, quelle giovani viaggiatrici che sottolineano l'arrivo del treno a Napoli cantando nostalgicamente – come tante volte ci è accaduto di verificare nella realtà –, quel sordido vicolo meridionale, la finta allegria del cieco, sono tutti motivi fermati con occhio sensibile e che fanno la grazia del film, dando verità all'azione, impedendo il fiorire della retorica. Ennio Flaiano, *La porta del cielo*, "Domenica", n. 18, 6 maggio 1945, ora in *Lettere d'amore al cinema*, Rizzoli, 1978

The shooting of the film extended throughout the entire period of Nazi occupation.

*At a certain point though, we were really just barely hanging on. I was afraid the SS would come and take us all and send us to concentration camps to end the farce once and for all. [...] We were shooting outside of the basilica of San Paolo. The clapper boy came over to me, it was about five in the afternoon. "Dottore, are we going to start shooting?" he asks. I answer with the usual question I repeated for months: "Is everyone rested up?". The clapper boy was about to say something when I heard a loud explosion in the distance. I tried to get a handle on where it came from and realized it was coming from where we hoped, where the British and Americans were. It was the sound of their cannons. So I let out a shout that made everyone jump to their feet: "You haven't done anything for months! Shame on you! We have to finish this film!". Vittorio De Sica, interview by Armando Stefani, *Per salvarmi dalle 'SS' girai un 'Kolossal'*, "T7", July 6, 1969*

La porta del cielo is a story of miracles. The first miracle – it seems to me – is the film itself, finished after seven months of production under the most trying circumstances. [...] One need only remember that three days ago, while only a few kilometers away the battle for Rome was being decided, eight hundred or so extras and crew members were following orders from their director inside the basilica of San Paolo, intent on shooting, showing a disdain for the war that only Archimedes might have shared. "I locked everyone in", De Sica recalls, "or someone might have run away". And he laughs as if it were a great joke.

[...] A 'white' train leaves Loreto with its injured and infirm passengers. Among them we find a boy, an old salesman, a girl, a pianist, an elderly maid, and a blind young man: all of them are traveling, bearing a secret optimism in the hope of some miracle. We will see that the miracle is not to be, but on this trip all will find, through their contact with others in hardship, the necessary faith to deal with their own difficulty. [...]

De Sica knows how to imbue his work with such life and poignant observation that it is truly accomplished. It might have been so easy to make the mistake with this film by relying on the essential nobleness of its

premise: De Sica didn't do this because he succeeded in remaining true to himself. That child who is picked up and carried into the compartment, who smiles excusing himself for his infirmity, those young travelers who highlight the arrival in Naples by singing nostalgically, as happened so often in real life, that sordid southern alley, the false cheerfulness of the blind man, are all products of a perceptive eye, a sensitivity which brings the grace to this film, the truth to the events and allow it to avoid any tendency toward bombast.

Ennio Flaiano, *La porta del cielo, "Domenica"*, n. 18, May 6, 1945, now in *Lettere d'amore al cinema*, Rizzoli, 1978

L'ORO DI NAPOLI

Italia, 1954 Regia: Vittorio De Sica

■ Sog.: Cesare Zavattini dal romanzo omonimo di Giuseppe Marotta. Scen.: Cesare Zavattini, Giuseppe Marotta, Vittorio De Sica. F.: Carlo Montuori. M.: Eraldo Da Roma. Scgf.: Gastone Medin, Virgilio Marchi. Mus.: Alessandro Cicognini. Su.: Aldo Calpini, Biagio Fiorelli, Bruno Moreal. Int.: Totò (don Saverio Petrillo), Sophia Loren (Sofia), Vittorio De Sica (conte Prospero), Silvana Mangano (Teresa), Eduardo De Filippo (don Ersilio Miccio), Lianella Carell (Carolina), Giacomo Furia (Rosario), Pierino Bilancioni (Gennarino), Erno Crisa (Nicola), Tina Pica (una cliente). Prod.: Dino De Laurentiis, Carlo Ponti per Ponti-De Laurentiis. Pri. pro.: 23 dicembre 1954 ■ 35mm. D.: 132'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: Filmauro

Ambienterò il film in un ben definito lembo di Napoli, per il quale la scelta è quasi fatta: quella Piazza del Mercato così pittoresca, così fuori dal tempo, sulla quale sono passati i secoli senza nulla mutare. Nessun luogo, mi sembra, potrebbe esprimere meglio quanto di immutabile ha Napoli. Perché soprattutto questo io cercherò di rendere nel mio film: il senso di una Napoli che è eterna perché ha le sue radici nel particolare atteggiamento che l'anima del popolo partenopeo ha sempre assunto di fronte alla vita; di una Napoli che il 'colore' maschera soltanto, ma non esprime, di una Napoli abituata a vincere il destino



L'oro di Napoli © Publifoto/Olycom

con la rassegnazione che le viene da una saggezza la quale è insieme frutto di millenarie esperienze e dono di natura. Vittorio De Sica, intervista di Federico Frascani, *La Napoli di Marotta in un film di De Sica*, "Il Giornale", 15 settembre 1953

Selezionando i film che dovevano rappresentare l'Italia al Festival di Cannes, le autorità italiane hanno mostrato la solita mancanza d'immaginazione. C'è un solo film italiano recente che meriti di essere presentato all'estero, e quel film è *L'oro di Napoli* di De Sica.

Dato che in Italia il film si sta rivelando anche un grande successo di botteghino e vanta alcuni dei più celebri attori italiani di oggi, è tanto più sorprendente che non venga mandato a Cannes (visto che era stato chiesto dalla direzione del Festival). Il fatto che i sottotitoli francesi siano opera di Marcel Pagnol costituiva un altro elemento a favore.

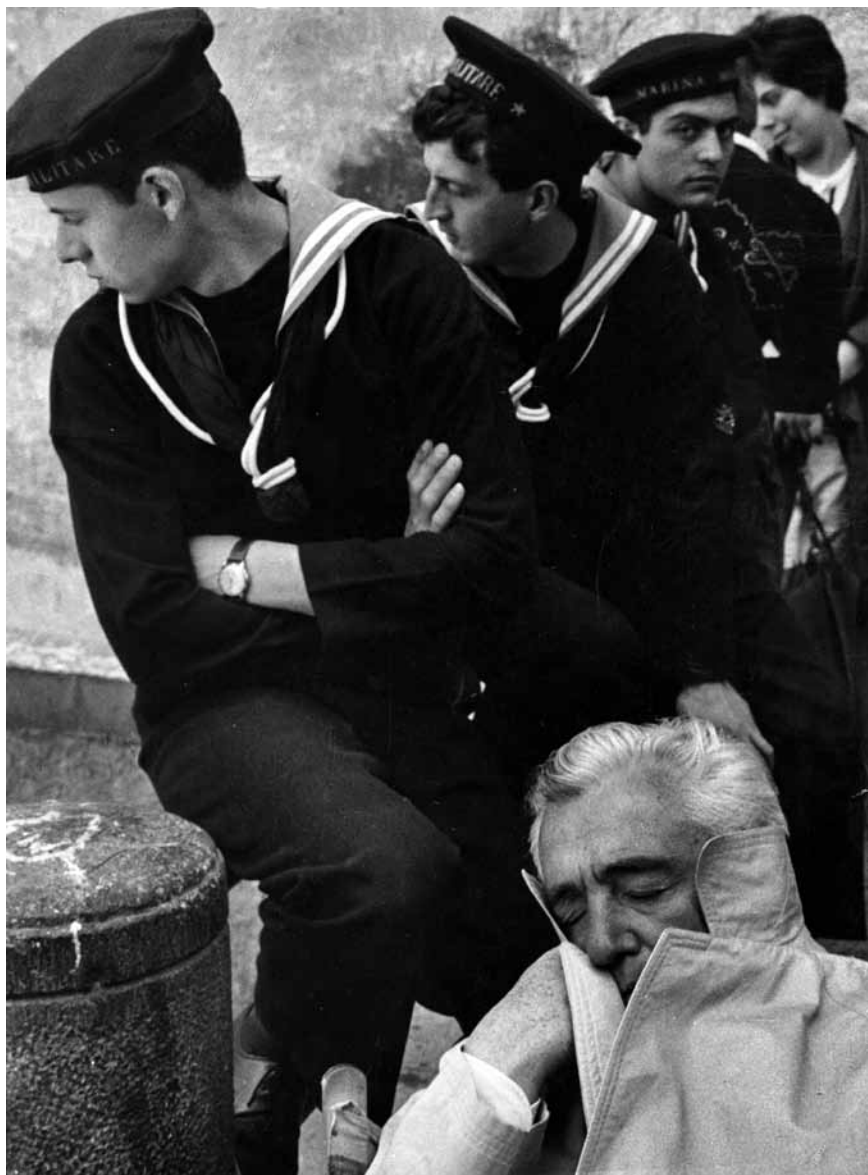
La ragione di questa malaugurata decisione deve essere ancora una volta di natura politica. È ben noto che il film non è piaciuto all'armatore Achille Lauro, sindaco di Napoli ed esponente di spicco del Partito monarchico. Durante le riprese, Lauro si è perfino rifiutato di mettere a disposizione dei poliziotti per arginare la folla di curiosi.

È vero che *L'oro di Napoli* infrange le regole del film napoletano convenzionale, e che neanche i napoletani lo amano. Eppure, stranamente, l'unico appunto dei critici autorevoli è che il film idealizza troppo Napoli invece di concentrarsi sulla vita quotidiana dei suoi abitanti.

La questione della rappresentazione di Napoli nel film merita un più attento esame che mi riservo di fare quando avrò visto la versione integrale dell'opera di De Sica, dato che nella versione mostrata nei cinema italiani manca l'intero episodio del *Funeralino*, il preferito di De Sica e Zavattini. L'episodio è stato tagliato su insistenza dei distributori, che non si aspettavano un simile successo commerciale (memori del fiasco di *Umberto D.* e di altre creazioni De Sica-Zavattini).

From *John Francis Lane in Italy*, in "Films and Filming", maggio 1955

Nella rappresentazione della 'civiltà' napoletana, il film risponde a un'ambizione totalizzante nata da una costruzione sofisticata – un sonetto cinematografico – in cui ciascun elemento concorre all'equilibrio dell'insieme ed esprime una visione non frammentaria della città, al contrario di quel che potrebbe far pensare una struttura a episodi. *L'oro di Napoli* è una sintesi di sentimenti, di conoscenze, di



Vittorio De Sica a Napoli, 1959 © Herbert List/Magnum Photo/Contrasto

poesia. Per certi aspetti, il film costituisce la quintessenza del rapporto tra Zavattini e De Sica, tra il genio concettuale dell'uno e l'arte della messinscena dell'altro. Jean A. Gili, *Cinéma retrouvé*. *L'Or de Naples*, "Positif", gennaio 1994

I will set the film in a very specific strip of Naples, I've already decided where: that very picturesque Piazza del Mercato, so out of time, where centuries have passed without any changes whatsoever. Nowhere else,

it seems to me, can express that immutable quality of Naples. This is what I must want to accomplish with this film: portray the sense of an eternal Naples, a result of having its roots in a certain behavior that the Neapolitan soul has always assumed facing life; a Naples whose 'colorfulness' only hides but doesn't truly express the Naples so used to the inevitability of destiny, with the forbearance that comes from wisdom, gained from thousands of years of experience and inherent by nature.

Vittorio De Sica interview by Federico Frascani, *La Napoli di Marotta* in un film di De Sica, "Il Giornale", September 15, 1953

*In choosing the films to represent Italy at the Cannes Festival, Italian authorities have shown their customary lack of imagination. Only one new Italian film of the last months really merits exhibition abroad and that is De Sica's *L'oro di Napoli*. As this also proving a great box-office success in Italy and boasts some of the best star talent in Italy today, it seems all the more surprising that it should not be sent to Cannes (since it had been requested by the Festival authorities). The fact that Marcel Pagnol has written the French subtitles should also have been a reason for presenting the film.*

The reason for this unfortunate decision must be once more of political nature. It is well known that the film did not please shipping magnate Achille Lauro, who is Mayor of Naples and a boss of the Monarchist Party. When De Sica was shooting the film, Lauro even refused to provide policemen to control onlookers in the streets. It is true the film disobeys the rules for the conventional Neapolitan film and also that the Neapolitans themselves do not like it. Yet, strangely enough, the main thing held against the film by serious critics is that it plays up too much to the romantic idea of Naples rather than dealing with the every-day life of its people.

*The whole question of Naples on the screen bears closer consideration and I shall be able to do this when I have seen the integral version of De Sica's film, for the version shown in Italian cinemas lacks the whole episode of *Il funeralino* which De Sica and Zavattini liked best in their film. This was cut on the insistence of distributors who probably did not expect the film to have such a commercial success (remembering the flop of Umberto D. and other De Sica-Zavattini creations). From John Francis Lane in Italy, in "Films and Filming", May 1955*

In its representation of Neapolitan 'civilization', the film's sophisticated construction allows it to achieve its comprehensive ambition – creating a cinematographic sonnet – in which each element contributes to the overall equilibrium and is part

of a complete – not fragmented – vision of the city, as opposed to what might be expected from a film structured in episodes. L'oro di Napoli is a synthesis of emotions, of knowledge and of poetry. In certain ways, the film is the quintessential example of the relationship between Zavattini and De Sica: the conceptual genius of the former and the art of mise-en-scene of the latter.

Jean A. Gili, Cinéma retrouvé. L'Or de Naples, "Positif", January 1994

IL GENERALE DELLA ROVERE

Italia, 1959 Regia: Roberto Rossellini

■ Sog.: dal romanzo omonimo di Indro Montanelli. Scen.: Sergio Amidei, Diego Fabbri, Indro Montanelli. F.: Carlo Carlini. M.: Cesare Cavagna. Scgf.: Piero Zuffi. Mus.: Renzo Rossellini. Su.: Ovidio Del Grande. Int.: Vittorio De Sica (Giovanni Bertone, falso generale Della Rovere), Hannes Messemer (colonnello Müller), Vittorio Caprioli (Aristide Banchelli), Nando Angelini (Paolo), Herbert Fischer (Walter Hageman), Mary Greco (madama Vera), Bernardino Menicacci (il secondino), Lucia Modugno (la partigiana), Franco Interlenghi (Pasquale Antonio). Prod.: Moris Ergas per Zebra Film, S.N.E. Gaumont. Pri. pro.: 7 ottobre 1959 ■ 35mm. D.: 138'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: CSC – Cinoteca Nazionale per concessione di Minerva Pictures Group

Quanti veri personaggi ho saputo creare? Stanno tutti sulle dita di una mano, guardi, sono meno degli Oscar che ho avuto come regista. Puoi andarli a prendere col lanternino: il mio primo film, *Gli uomini che mascalzoni*, il personaggio antieroico in un tempo in cui si facevano i film fascisti, i colonnelli, i giarabub. Camerini ebbe quel coraggio, e siccome io sono un personaggio antieroico mi trovai a mio agio. E uno. Poi l'avvocato nel film di Blasetti con la Lollobrigida, *Altri tempi*. Poi, ah quello sì, il mio giocatore nell'*Oro di Napoli*, quando gioco a carte col bambino... E l'ultimo, *Il generale Della Rovere*, che mi ha affidato Rossellini, forse una delle mie interpretazioni migliori. Finito, tutto qui. Non sempre si riesce a realizzare questa grande passione, di essere fedele a un personaggio.

Vittorio De Sica, in Giuliano Ferrieri, *De Sica visto da De Sica*, "L'Europeo", n. 47, 21 novembre 1974

Un discorso del tutto particolare merita Vittorio De Sica, così persuasivo e aderente al personaggio. Nei panni del generale Della Rovere, egli supera ogni più ottimistica previsione. Una vera sorpresa; da caratterista si innalza a eccellente attore, scusate se per la sua interpretazione siamo indotti a un elogio che sa di iperbole. Ma un po' per colpa sua, un po' di questo scervellato cinema italiano che come Tieste mangia i propri figli, De Sica sembrava fosse ormai condannato a restare prigioniero di se stesso. Gli attori infatti creano il loro genere da sé un po' come il baco fa col bozzolo [...]. È stato Rossellini a capire che egli come attore poteva esistere non soltanto come maresciallo da 'Paneamorefantasia'. Nel *Generale Della Rovere*, De Sica è un fattore determinante del successo del film. Egli si direbbe creato apposta per la parte del bidonista Bertone, un piccolo lestofante che campa di espedienti alla giornata, pronto a passare indifferente dalla cocaina all'orologio, dal 'colpo' alla stoccata. [...] Tutta la prima parte del film che rappresenta una sorta di antefatto della vicenda che Indro Montanelli ha raccontato, delinea questo personaggio [...], mostrandocelo nei suoi rapporti con una subrettina di quart'ordine (Giovanna Ralli), con una sventurata donna di malaffare (Sandra Milo), e con il suo mondo che gravita su improvvise bische clandestine. [...] Questo bidonista incallito, arrivato alla cinquantina, ha una faccia dignitosa che in tempo di guerra gli serve benissimo per spacciarsi per colonnello e, vantando immaginarie amicizie con gli alti ufficiali tedeschi, per riuscire a togliere denaro ai familiari dei partigiani arrestati, promettendo, in cambio, la liberazione dei loro congiunti. Il suo carattere salta fuori e vive nei rapporti con l'ufficiale tedesco (uno splendido Hannes Messemer) che lo rinchiude a San Vittore con il nome di un generale badogliano, perché gli riveli le fila dell'organizzazione partigiana. [...] In quella trappola di perseguitati preferisce alla fine farsi fucilare con gli altri piuttosto che tradire.

Maurizio Liverani, *Trionfo di Rossellini*, "Paese Sera", 31 agosto 1959

How many real characters did I play? Less

than you can count on one hand, seriously, less than the number of Oscars I've gotten for directing. You could fit them on the head of a pin: my first film, Gli uomini che mascalzoni, I played an anti-hero at a time when films were fascist, with colonels and Jarabubs. Camerini was the one with courage, and since I myself am anti-heroic, I was comfortable with it. That's one. Then there was the lawyer in the Blasetti film with Gina Lollobrigida, Altri tempi. Then, yes, alright, my gambler in Oro di Napoli, when I play cards with the kid... and the last, Il generale Della Rovere, which Rossellini entrusted to me, perhaps one of my best performances. That's it, no others. One doesn't always manage to achieve one's desire, to be true to a character.

Vittorio De Sica, in Giuliano Ferrieri, *De Sica visto da De Sica*, "L'Europeo", n. 47, November 21, 1974

In the role of General Della Rovere, Vittorio De Sica is so convincing and fitting, beyond any and all expectations, that it deserves special comment. It is a genuine surprise: from a character actor he has risen to become a true artist. Forgive us if his performance has induced an elegy seemingly rife with hyperbole, but in part of his own doing and in part the fault of the normally vapid Italian cinema that feeds off its own children like Thyestes, De Sica seemed destined by this point to be a prisoner within himself. Actors have a tendency, in fact, to typecast themselves, much the way a silkworm makes its own cocoon. [...] It was Rossellini who understood that as an actor he was not only limited to being the Marshall of Pane, amore e fantasia. In Il generale Della Rovere, De Sica is a principal reason for the success of the film. He seems born for the role of the petty thief Bertone, a minor swindler who survives day to day as needed, ready to deal in cocaine or hot watches, from big heist to little scam. [...] The first part of the film is a sort of preface to the action narrated by Indro Montanelli, [...] showing the character in his relationship with a low rent showgirl (Giovanna Ralli), with a shady adventuress (Sandra Milo), and in his world of clandestine, improvised gambling halls. [...] This hardened crook, by now fiftyish, has the dignified appearance that in wartime allows him to

pass as a Colonel, bragging about (imaginary) friendships with high level German officials, so as to swindle money from the families of arrested partisans, promising the connections to get their loved ones released. His true nature emerges and comes to life however in his relationship with the German official (played splendidly by Hannes Messemer) who shuts him inside San Vittore prison, giving him the identity of a general in the resistance, so he might infiltrate a group of resistance prisoners and expose their organization. [...] In that trap of persecuted victims he ultimately prefers to be shot with the others rather than betray them.

Maurizio Liverani, Trionfo di Rossellini, "Paese Sera", August 31, 1959

IL GIUDIZIO UNIVERSALE

Italia, 1961 Regia: Vittorio De Sica

■ Sog., Scen.: Cesare Zavattini. F.: Gábor Pogány. M.: Marisa Letti, Adriana Novelli. Scgf.: Pasquale Romano. Mus.: Alessandro Cicognini. Su.: Biagio Fiorelli, Bruno Moreal. Int.: Fernandel (il vedovo), Alberto Sordi (il trafficante di bambini), Paolo Stoppa (Giorgio), Anouk Aimée (Irene), Nino Manfredi (il cameriere), Vittorio Gassman (Cimino), Renato Rascel (Coppola), Vittorio De Sica (l'avvocato difensore), Jack Palance (Matteoni), Mike Bongiorno (se stesso), Ernest Borgnine (il ladro), Franco Franchi e Ciccio Ingrassia (disoccupati). Prod.: Dino De Laurentiis per Dino De Laurentiis Cinematografica, Standard Films. Pri. pro.: 26 ottobre 1961 ■ 35mm. D.: 98'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e CSC - Cineteca Nazionale per concessione di Filmauro

Quanto al *Giudizio universale* (un altro mio film infelice, che non ebbe fortuna ma che io considero fra i più belli che ho fatto), lì non eravamo nella favola ma semmai, come dire?, nella fanta-religione. Se oggi dal cielo sentissimo una voce che dicesse "Preparati, fra mezz'ora c'è il giudizio universale", ognuno di noi correrebbe ai ripari, cioè scaricherebbe le proprie responsabilità per apparire mondo, puro, davanti al Giudizio. E se poi viene il contrordine, come racconto nel film, ognuno si ritufferebbe subito nella sua ipocrisia, nella sua cattiveria. Oggi forse quel film avrebbe successo, e lo avrebbe *Umberto D.* Non vorrei sembrarle troppo vanitoso, ma credo che quei due film siano usciti troppo presto. Spesso Zavattini e io abbiamo avuto il difetto di pensare certe cose troppo presto.

Vittorio De Sica, intervista di Giuliano Ferrieri, *De Sica visto da De Sica*, "L'Europeo", n. 47, 21 novembre 1974



Vittorio De Sica nel film *Il generale Della Rovere*, 1959 © Vittorugo Contino/Centro Cinema Città di Cesena

Il cinema italiano è nuovamente sulla cresta dell'onda. Ma, nell'esame della sua ennesima rinascita, non si è notato che esso, oggi, sta raccogliendo quello che con tanta pena ha mietuto tre, quattro, pure dieci anni fa. Erano soggetti, trattamenti, a volte sceneggiature completamente rifinite, che rimanevano nei cassetti degli autori. [...] Fra tutti questi soggetti, rimasti per anni in cottura, uno dei più vetusti è quello che ha dato origine a *Il Giudizio universale*, che Vittorio De Sica sta realizzando in questi giorni a Napoli. In ogni caso è quello che ha subito, strada facendo, le più complesse mutazioni. Si può dire, anzi, che esso vive sul sacrificio, volontario o fortuito, di una serie di progetti, man mano accantonati o trasformati dall'autore, Cesare Zavattini, costante protagonista di questo romanzo a più episodi.

In principio non era nemmeno un soggetto, bensì una battuta; non era il giudizio, ma il diluvio universale; cominciava alle nove del mattino, anziché alle sei del pomeriggio, come vuole l'ultima versione. Doveva essere l'apertura di un film-rivista, *Basta una canzone*, che Zavattini stava congegnando per Blasetti e che a un certo punto aveva coinvolto anche Flaiano e Maccari, un film fuori da ogni tradizione caratterizzato dalla particolare temperie dell'anno in cui era stato concepito: il 1945, la fine della guerra. Doveva essere un mezzo originale per giungere al *redde rationem* dopo un'epoca oscura, per provocare una confessione generale, un esame approfondito dei molti torti di cui ciascuno era responsabile. Ma la sostanziale ipocrisia dell'umanità non veniva sopraffatta nemmeno dalla paura del cataclisma e l'attimo di sincerità si trasformava presto in un'affannosa ricerca di alibi. Ecco: il tema degli alibi, Zavattini lo ha portato con sé per tutti gli anni successivi ed esplode oggi in una delle scene più mordenti di *Il Giudizio*. È l'esclamazione "Anch'io ho la mamma", gridata da tutti gli italiani, per solidarietà verso il signor Antonio Abati, accusato di servilismo nei confronti del suo capo-ufficio, a cui fa pervenire ogni mattina un mazzolino di fiori. [...]

De Sica, che più volte fu sul punto di realizzarlo, sempre fu trattenuto da preventivi che non trovavano la copertura. *Il Giudizio* divenne in breve la favola del cinema italiano, al punto che un bello spirito mise in

giro la voce che De Sica avrebbe atteso il momento di girarlo dal vero. [...]

Come si configura *Il Giudizio* nella sua ultima versione? Dieci storie diverse s'intersecano con matematica precisione e rigida disciplina, senza mai tentare di sopravanzarsi a vicenda, né di allargare le proprie dimensioni a danno delle altre: riprese tre volte prima del giudizio, una volta durante e una volta dopo, per confluire tutte alla fine, in un ambiente unico, quello del 'Gran Ballo Pro-Disoccupati', quasi alla maniera dei vecchi film di René Clair. Callisto Cosulich, *Sedici anni a bagno-maria*, "La fiera del cinema", n. 4, aprile 1961

With Il Giudizio universale (another of my unlucky films, not particularly successful but nonetheless one I consider among the best I made), we weren't after making a fairy tale but, how should I put it... we made a 'religious fantasy'. If we were to hear a voice booming from the sky saying "Get ready, because in half an hour Doomsday is coming", we would all be running for cover, abandoning everything we were doing to appear uncorrupted and pure when faced with Judgment Day. And then if the countermand came, as it does in the film, everyone would jump right back to the usual hypocrisy and meanness. Perhaps today this film would have more success, as would Umberto D. I don't intend to sound vain, but I think those two films came out too early. Zavattini and I often made the mistake of coming up with ideas too soon.

Vittorio De Sica, interview by Giuliano Ferrieri, De Sica visto da De Sica, "L'Europeo", n. 47, November 21, 1974

Italian cinema is once again at the crest of a wave. But, looking at its umpteenth rebirth, it hasn't been pointed out that, today, we are reaping what was sown three, four, even ten years ago. There were stories, treatment, at time completely polished scripts that were stashed away in the drawers of their writers [...] Among all of these stories, simmering for years, one of the relics is that which gave rise to Il Giudizio universale, which Vittorio De Sica is shooting now in Naples. Everything else aside, it is the one script among these, which changed the most along the way. It could be claimed that

it exists thanks to the sacrifice, voluntary or fortuitous, of a series of other projects, one by one shelved or transformed by the writer, Cesare Zavattini, a constant figure in this novel of many chapters.

Initially it didn't even begin as a story, rather more as a joke; it wasn't the Judgment, but the Flood; it started at nine in the morning, rather than at six in the afternoon, as the final version has it. It was meant to be the opening of Basta una canzone, which Zavattini was finishing for Blasetti and on which at a certain stage he also involved Flaiano and Maccari, a film completely out of the norm, responding to the mood of the year in which it was conceived: 1945, at the end of the war. It was supposed to be the instrument for expressing the redde rationem (reckoning) after such a dark era, to provoke a kind of mass confession, compel people to take a profound look at the many wrongs every individual had some share in. But the substantial hypocrisy of humanity was not to be vanquished even by the fear of cataclysm, and the brief moment of sincerity is quickly transformed into a breathless grasping for alibis. This theme, of alibis and excuses, is one Zavattini has borne all these years and now explodes today in one of the most derisive scenes in Il Giudizio. It is the exclamation "I have a mother too!" shouted by all the Italians, in solidarity with Antonio Abati, accused of servility to his boss, who makes him come every morning with a bouquet of flowers [...].

De Sica, who was on the verge of making this film on numerous occasions, was always unable to find the resources to cover the budget. Il Giudizio has become itself the fairy tale of Italian cinema, to the point where a kind spirit spread the word that De Sica was waiting to shoot it live [...].

In what form is Il Giudizio in its final version? Ten different stories intertwine with mathematical precision and utter discipline, without ever trying to overwhelm one another, nor overreaching their dimensions so as to hurt the others: each is seen three times before the Judgment, once during and once after, to all come together at the end, in one place, the 'Great Ballroom for the Unemployed', reminiscent of the later films of René Clair.

Callisto Cosulich, *Sedici anni a bagno-maria*, "La fiera del cinema", n. 4, April 4, 1961

Vittorio De Sica dirige la scena girata al Teatro San Carlo di Napoli
sul set del film *Il giudizio universale*, 1961 © Herbert List/Magnum Photo/Contrasto



DE SICA E BLASETTI DE SICA AND BLASETTI

A cura di / Curated by **Michela Zegna**

Con la collaborazione di / with the collaboration of **Alfredo Baldi**

Nella retrospettiva dedicata a Vittorio De Sica si inseriscono due film di Alessandro Blasetti, *Il processo di Frine*, tratto dal film a episodi *Altri tempi* (1952), e *Peccato che sia una canaglia* (1954), che hanno avuto De Sica come interprete e che per diverse ragioni occupano un posto particolare nella carriera di entrambi i maestri. Lo studio della ricca documentazione dell'archivio Blasetti ha reso possibile ricostruire le vicende che accompagnarono la realizzazione dei due film e l'incontro tra due fortissime personalità d'autore. Gli appunti del regista e dei suoi collaboratori, le molteplici versioni delle sceneggiature, le lettere di Vittorio De Sica e di Sophia Loren, le foto scattate sul set mentre Blasetti spiega una scena al giovane Marcello Mastroianni o mentre De Sica prova l'arringa finale del *Processo di Frine* davanti a una ilare Lollobrigida fanno emergere i caratteri umani, umanissimi di questi divi.

Within the retrospective dedicated to Vittorio De Sica two films by Alessandro Blasetti will be offered: Il processo di Frine, from the anthology film Altri tempi (1952), and Peccato che sia una canaglia (1954), both of which starred De Sica in a leading role and for a number of reasons play an important part in the careers of both men. Research into Blasetti's document-rich archives has made it possible to reconstruct the events surrounding the making of these two films and the collaboration of these two very powerful auteurs. The notes made by the director and his team, the many versions of the scripts, letters between Vittorio De Sica and Sophia Loren, photos taken on set while Blasetti explains a scene to the young Marcello Mastroianni and while De Sica offers his final summation in Processo di Frine in front of a giddy Lollobrigida, all reveal the human and personal sides of these stars.

IL PROCESSO DI FRINE (episodio di *Altri tempi*)

Italia, 1952 Regia: Alessandro Blasetti

■ Sog.: da un racconto di Edoardo Scarfoglio. Scen.: Alessandro Blasetti, Suso Cecchi D'Amico. F.: Gábor Pogány, Carlo Montuori. M.: Mario Serandrei. Scgf.: Veniero Colasanti, Franco Lolli, Veniero Colasanti, Dario Cecchi. Mus.: Alessandro Cicognini. Su.: Agostino Moretti. Int.: Vittorio De Sica (il difensore d'ufficio), Gina Lollobrigida (Maria Antonietta Desiderio), Giovanni Grasso (il presidente del tribunale), Arturo Bragaglia (il pubblico ministero), Vittorio Caprioli (il farmacista), Dante Maggio, Umberto Sacripante, Carlo Mazzarella (testimoni). Prod.: Società Italiana Cines. Pri. pro.: 28 settembre 1952 ■ 35mm. D.: 22'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna per concessione di Ripley's Film

Altri tempi è la risposta di Blasetti alla crisi della produzione cinematografica nazionale che nasce dall'esaurimento della grande stagione neorealistica. Un esaurimento che è conseguenza, per un verso, della volontà della classe politica di frenare produttori e registi da ogni tentativo di denuncia sociale, e per l'altro, della necessità collettiva di rimozione del recente, quanto doloroso passato post-bellico. Il film propone una formula insolita ed è il risultato di un audace esperimento, a riprova della capacità di guardare al futuro di Blasetti. In un dattiloscritto datato 1952, il regista annota: "Racconti, non episodi. Questo 'zibaldone', lo 'Zibaldone numero uno' che prende il titolo commerciale di *Altri tempi* non è infatti un film a episodi, è un film di racconti [...] completamente indipendenti l'uno dall'altro". Si tratta di novelle del secondo ottocento; *Meno di un giorno* di Boito, *Il tamburino sardo* di De Amicis, *Questione d'interesse* di Fucini, *L'idillio* di Nobili, *La morsa* di Pirandello e *Il processo di Frine* di Scarfoglio.

Tra il 1950 e il 1952, anni cruciali per la battuta d'arresto che subisce il sodalizio De Sica-Zavattini, dopo l'ingrata accoglienza subita prima da *Miracolo a Milano* e poi da *Umberto D.*, Vittorio De Sica è costretto a dismettere i panni del regista neorealista per tornare attore, diventando "strumento di quella esplorazione antropologica del carattere nazionale" che – come scrive Anna Masecchia nel recente volume *Vittorio De Sica, storia di un attore* – domina il nostro cinema italiano per tutto il decennio successivo. Blasetti impone il suo nome alla produzione, ma De Sica esita, soprattutto dopo aver saputo che non sarà più il protagonista di un breve apologo dal titolo *De Consolatione philosophiae* di Pisani Dossi, perché eliminato dalla selezione degli episodi, ma sarà l'istrionico avvocato che difende la 'maggiorata fisica' in *Il processo di Frine*. Ma De Sica alla fine recita magistralmente quel ruolo, rimodulando i suoi molteplici talenti sulle frequenze dell'Italia piccolo-borghese della quale diventa un interprete indiscusso.

Dal prospetto degli incassi pubblicato su "Cinemundus" il 18 febbraio 1953 si evince che il film ha un esito trionfale. Giovanni Calendoli, nelle pagine di "Il lavoro illustrato" del 7 settembre 1952 scrive: "La sorridente apoteosi di Blasetti ha, dunque, un tono fondamentalmente enfatico e voluto, tranne nell'ultimo episodio, in quel *Processo a Frine* desunto dal racconto di Scarfoglio, il quale in realtà si sottrae alla logica generale del film. [...] La bella e istruttiva immagine dell'Ottocento offerta dagli altri episodi del film se ne va a gambe per aria con questo episodio conclusivo, il quale appare il più evidente, il più persuasivo, il più scattante nel suo salace umorismo non solo per la prorompente scollatura di Gina Lollobrigida, più e più volte messa in luce, e per la gustosa recitazione di Vittorio De Sica, ma soprattutto per la freschezza e la vivacità del racconto".

Altri tempi was Blasetti's answer to the national crisis in film production that arose in the let-down following the great era of neo-realism. This let-down was in part a result of the choices made by politicians to put the brakes on producers and directors intent on any expressing any kind of social criticism in their films, and in part, the collective desire to move on from the past, still painful in the post-war period. The film offers a new formula, and the result is an audacious experiment, and shows Blasetti's uncanny ability to be forward thinking. In a manuscript dated 1952, the director notes: "Stories, not episodes. This first 'zibaldone' called Altri tempi is not a film of episodes, but a film of short stories [...], completely independent of one another". They are based on novellas from the second half of the 19th century: *Meno di un giorno* by Boito, *Il tamburino sardo* by De Amicis, *Questione d'interesse* by Fucini, *L'idillio by Nobili*, *La morsa* by Pirandello and *Il processo di Frine* by Scarfoglio. Between 1950 and 1952, critical years in the pause of the De Sica-Zavattini association, after the unpleasant reception received first by *Miracolo* a Milano and then by *Umberto D.*, Vittorio De Sica was compelled to give up his role as

neo-realist director and return to acting, becoming the ultimate exemplar of the anthropological exploration of the Italian national character, who – as Anna Masecchia writes in the recent volume *Vittorio De Sica, storia di un attore* – would come to dominate Italian cinema for the decade to come. Blasetti forced his name onto the producers, but De Sica hedged, especially after he learned that he would no longer be the protagonist of the short parable titled *De Consolatione philosophiae* by Pisani Dossi, because it had been cut from the selected episodes, but would instead be asked to play the histrionic lawyer defending the sex bomb in *Il processo di Frine*. Ultimately De Sica played the part superbly, calling on his many skills to find the perfect modulation for the sensibilities of the Italian working class for whom he became the undisputed actor of the moment.

From box office statistics chronicled in "Cinemundus", February 18, 1953, it's clear that the film was a smashing success. Giovanni Calendoli, wrote in "Il lavoro illustrato" September 7, 1952: "Blasetti's cheerful vision has a tone that is fundamentally and intentionally grandiloquent, apart from the final episode, *Processo a Frine*, based on the story by

Scarfoglio, in which reality takes a back seat to the overall logic of the film. [...] The beautiful and instructive image of the 19th century offered in the other episodes of the film can't hold a candle to this final episode, which is hands down the most luminous. The most persuasive, it is the sharpest with its spicy wit and humor, not only wonderful for the low cut outfits worn by Gina Lollobrigida, which get lower and lower as the film proceeds, and the thoroughly enjoyable performance by Vittorio De Sica, but especially for the freshness and vivaciousness of the storytelling".

PECCATO CHE SIA UNA CANAGLIA

Italia, 1954 Regia: Alessandro Blasetti

■ T. int.: *Too Bad She's Bad*. Sog.: dal racconto *Il fanatico* di Alberto Moravia. Scen.: Suso Cecchi D'Amico, Alessandro Continenza, Ennio Flaiano. F.: Aldo Giordani. M.: Mario Serandrei. Scgf.: Mario Chiari. Mus.: Alessandro Cicognini. Su.: Ennio Sensi, Mario Amari. Int.: Marcello Mastroianni (Paolo), Sophia Loren (Lina), Vittorio De Sica (il padre di Lina), Umberto Melnati (Michele), Margherita Bagni (Elsa), Michael Simone (Totò), Giorgio Sanna (Peppino), Mario Scaccia (Carletto), Wanda Benedetti (Valeria). Prod.: Documento Film. Pri. pro.: 4 febbraio 1955 ■ 35mm. D.: 95'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC – Cineteca Nazionale per concessione di Faso Film

L'anno di uscita di questo film, il 1954, è lo stesso di *Pane amore e gelosia*, che era stato preceduto nel 1953 da *Pane amore e fantasia*. La coppia De Sica-Lollobrigida, lanciata da Blasetti in *Il processo di Frine*, miete incassi record, ma la critica cinematografica non è tenera né verso Blasetti, accusato di dedicarsi a film commerciali, né verso De Sica. Nel giugno del 1955 Nino Ghelli scrive sulle pagine di "Bianco e Nero": "E come ormai sono riconoscibili quali zavattiniani i vecchietti estasiati dal tic-tac dell'orologio [...], o gli angeli di seconda e terza classe, sono ormai inconfondibilmente desichiane quelle strizzatine d'occhi, quelle tonalità vocali stridule, quelle acconciature inconsuete di costume...". Messo da parte l'intento



Il processo di Frine

sarcastico, se ne deduce che alle interpretazioni di De Sica si riconoscono una potenza e una personalità tali da influenzare l'andamento stesso del film, come inconfondibile è la mano di Zavattini. È noto che De Sica porta con sé sui set in cui recita anche la sua esperienza di regista, ma è altrettanto vero che in *Peccato che sia una canaglia* impersona il ruolo di un ladro gentiluomo con una grazia e una misura impeccabili. Lui stesso, nel supplemento al periodico "Tutto" del gennaio 1955, dichiara: "Con Blasetti poi sono particolarmente affiatato. È lui che più di ogni altro ha grattato sotto la scorza del regista e ha rispolverato in me l'attore". E i meriti di Blasetti non si fermano qui. Lo spunto del film nasce da una novella di Moravia, *Il fanatico*, che inizialmente era stata scartata dalla selezione dei racconti dello 'Zibaldone numero due', *Tempi nostri* (1954), in cui per la prima volta il regista aveva lavorato con Sophia Loren, che rivuole accanto a sé nel ruolo di Lina, ladra, bellissima e canaglia. Affiancato nella stesura della sceneggiatura da Suso Cecchi D'Amico, Alessandro Continenza e Ennio Flaiano, Blasetti riafferma con forza la centralità della scrittura cinematografica e costruisce una storia semplice e piena d'umorismo intorno alle "ribalderie innocenti di una famiglia di mariuoli" come scrive Mino Doletti sulle pagine di "Il Tempo", recensendo con parole entusiastiche la commedia andata in onda in televisione nel 1968. Dando vita al sodalizio De Sica-Loren-Mastroianni, ancora una volta Blasetti sa anticipare il futuro, interpretando i segnali del suo tempo e scoprendo nuove strade per il cinema italiano.

1954, the year of the release of this film, was the same year Pane, amore e gelosia was released, which was preceded the year before by Pane, amore e fantasia. The pairing of De Sica and Lollobrigida, begun by Blasetti in Il processo di Frine, had already broken box office records in Italy, but the critics were not particularly kind to Blasetti, who was accused of "going commercial" nor to De Sica. In June of 1955, Nino Ghelli wrote in the pages of "Bianco e Nero": "By now those zavattiniani old-timers are utterly predictable, going ape over the ticking of a clock [...], and the second and third rate sweethearts are by now unmistakably



Peccato che sia una canaglia

De Sican with their little winks, shrill voices, and oddball hairdos...". Apart from the obvious cynicism, one gathers that De Sica had become such a powerful figure and performer that he had a major influence on the film itself, as much as the hand of Zavattini is unmistakable. It's a given that De Sica brought his considerable experience as a director to the set where he was just an actor, but it's also true that in Peccato che sia una canaglia he plays the role of a gentleman thief with impeccable grace and skill. He himself was quoted as saying in the supplement to the magazine "Tutto" in January of 1955: "I'm particularly close to Blasetti. More than anyone else he was the one able to dig under the surface and then dust me off to find the actor". The kudos to Blasetti didn't end here. The idea for the movie was inspired by a novella by Moravia, Il fanatico, which was initially discarded in the selection of stories for the second 'Zibaldone', Tempi nostri (1954), the first time the

director would work with Sophia Loren, who he would then want back to play Lina, the conniving and beautiful thief. The script, written by Blasetti with Suso Cecchi D'Amico, Alessandro Continenza and Ennio Flaiano, powerfully reasserts the importance of screen writing, and constructs a simple story, full of humor, about the "innocent roguishness of family of rascals" as Mino Doletti wrote in "Il tempo", with his enthusiastic review of the comedy when it aired on TV in 1968. Uniting the team of De Sica-Loren-Mastroianni, Blasetti once again sees into the future, interpreting the signs of his times and disclosing new directions for Italian cinema.

Si ringraziano Anna Fiaccarini e Alice Carraro. Un particolare ringraziamento a Mara Blasetti

Thanks to Anna Fiaccarini and Alice Carraro. Special thanks to Mara Blasetti



OMAGGIO A JERRY LEWIS

Tribute to Jerry Lewis

A cura di / Curated by
Peter von Bagh

BONJOUR MR. LEWIS

Francia, 1982 Regia: Robert Benayoun

■ Scen.: Robert Benayoun. M.: Tim Tobin. Mus.: Gérard Calvi. Su.: J.P. Lagardelle, Jane Landis, Itzhak Magal, Georges Prat. Prod.: Films Number One, Jerry Lewis Films Inc., Antenne 2, in collaborazione con Rai ■ Digibeta. D.: 343'. 6 episodi / 6 episodes. Bn e Col. Versione francese / French version ■ Da: INA per concessione di Films Number One

L'esperienza più piacevole che abbia mai vissuto come membro di una giuria ha avuto luogo a Barcellona nel 1984, sotto l'ala del grande José Luis Guarnier. Premiammo due grandi serie televisive: *Hollywood* di Brownlow e Gill e *Bonjour Mr. Lewis* di Robert Benayoun. Se *Hollywood* è oggi difficilmente reperibile, la serie da sei ore dedicata a Jerry Lewis è praticamente introvabile da quasi trent'anni. Non immaginavamo che nei decenni successivi non sarebbe apparso niente che fosse in grado di eguagliare quelle due serie.

Il materiale d'archivio di *Bonjour Mr. Lewis* è una festa per gli occhi. Scene scartate, sketch, parodie, omaggi ai colleghi, scandalosi home movie (che comprendono *Come Back Little Shiksa* ma non i filmini su *Notorious* o quello intitolato *Son of Lifeboat*). (Quando gli parlai, Benayoun mi fece notare la straordinarietà di questo materiale in una città che aveva consentito la distruzione degli studios di Chaplin).

E soprattutto c'è tutto il materiale televisivo, noto agli americani e sconosciuto agli europei che hanno imparato ad apprezzare Jerry Lewis e Dean Martin grazie a film diretti da grandi artigiani come George Marshall o Norman Taurog (e i due magnifici film di Frank Tashlin, fantastico finale di carriera della coppia). Cosa possono aggiungere a questa conoscenza i programmi televisivi? Più spontanei e selvaggi, essi sintetizzano la coscienza popolare americana, ne sono il sottilissimo minimo comune denominatore.

Se la diffusione della televisione alla fine degli anni Quaranta rivoluzionò – come afferma lo stesso Jerry Lewis – la vita quotidiana, possiamo dire che il Martin-Lewis show mise a fuoco quel punto di svolta. I due avevano messo alla prova la loro po-

polarità nei programmi di Ed Sullivan e Milton Berle, ma fu quello spettacolo a consacrarli: erano tutt'uno con la magia del nuovo mezzo, l'essenza della televisione.

Il ruolo di Dean Martin – perfetta incarnazione dell'uomo normale in contrasto con il clown e il poeta del subconscio impersonato da Jerry – è spesso sottovalutato, con grande disappunto di Lewis. Eppure la collaborazione si interruppe, lasciando interdetti milioni di adolescenti. John Landis ha detto che per molti giovani la separazione tra Dean Martin e Jerry Lewis fu più dolorosa del divorzio dei genitori. Un filmato indimenticabile mostra la riunione: c'era voluto un Frank Sinatra per rimetterli insieme. Un altro momento leggendario è il Telethon, la ventiquattr'ore benefica condotta per anni da Jerry, grottesca ma anche struggente nel suo rivelare l'anima innocente, fragile e spaventosa dell'America. Ci viene poi offerta la sequenza della metamorfosi di *The Nutty Professor* nella lunghezza originale, che almeno su di me ha un effetto completamente nuovo e spiazzante.

Ho volutamente tenuto per ultima l'altra metà dell'incredibile materiale di Benayoun: le interviste. I colleghi di Lewis spiegano quanto Jerry abbia influenzato loro e la cultura americana in generale: vediamo avvicinarsi Spielberg, Bogdanovich, Scorsese, Landis, il magnifico Mel Brooks (anima affine, testimone del fatto che non si può portare al limite estremo la follia pura e che solo Jerry ci riesce, con la sua tecnica impeccabile), Marty Feldman, Federico Fellini.

Robert Benayoun gestisce il materiale con disinvoltura ed eleganza; questo prezioso concentrato di cultura popolare (nel quale si definisce anche, *en passant* ma senza superficialità, la concezione ebraica della cultura e della comicità) è un collage magistrale, uno spettacolo travolgente ma anche uno sguardo attento sulla schizofrenia di un'epoca, su un orrore che ha inghiottito e infantilizzato un paese. Ed è anche lo spettacolo più divertente e appassionante che si possa immaginare.

Peter von Bagh

The most delicious jury experience of my life took place in Barcelona, 1984, under the wings of the great José Luis Guarnier. We rewarded two superior series: Brown-

low-Gill's Hollywood and Robert Benayoun's Bonjour Mr. Lewis. The incredible Hollywood is too little seen and scarcely available today; the 6-hour series dedicated to Jerry Lewis is even less so. It has been invisible now for almost three decades.

Little did we know that nothing as good as these two series would appear during the long decades that followed.

The archival material of Bonjour Mr. Lewis is a treat! Outtakes, sketches, parodies, homages to fellow comedians, outrageous home movies (including Come Back Little Shiksa, but not the ones on Notorious or the one named Son of Lifeboat). When I talked with Benayoun he was careful to point out how incredible it was to get what he did in a town famous for allowing even Chaplin's studios to be torn down.

And above all there is the television material: familiar to Americans, almost unseen by Europeans, who formed their impression of the comedians on the basis of films directed by artisans like George Marshall or Norman Taurog (and in the dreamlike finale of the duo's film career, in two amazing films by Frank Tashlin). What then can the Tv programs add? They are so much more spontaneous and savage, amounting to an incredible condensation of national consciousness at the grass roots level. Subtlety and the lowest common denominator in one blow.

If the breakthrough of television in the late Forties signified – this is a point Jerry Lewis himself makes – a complete change in everyday life, then – we may continue – the Martin-Lewis show was the close-up of that turning-point. They had tested their popularity on Ed Sullivan and Milton Berle's programs, but it was their own that catapulted them to fabulous audience ratings. They were one with the magic of the new medium and the essence of live Tv. Dean Martin – a perfect straight-man to Jerry's clown and poet of the unconscious – is often underestimated, which angered Jerry. But this working team broke up, leaving millions of teenagers homeless – indeed, John Landis says that the divorce of the youngsters' own parents didn't hurt as much as the collapse of Martin-Lewis. One unforgettable clip shows the brief moment of their reunion – which couldn't have happened even if the president of the United States had ordered it;



The Nutty Professor

a higher statesman was needed – Frank Sinatra. Another legendary moment is the ‘thelethon’, a 24-hour live charity show for muscular dystrophy that Jerry hosted for years: shatteringly tasteless and grotesque at times, but moving and powerful at others, it reveals so openly the naive, fragile and frightening soul of America. Added in the bargain is a chance to see the metamorphosis sequence of *The Nutty Professor* in its full length – which at least to me makes the sequence tick in an entirely new way.

I have intentionally delayed mentioning the other half of Benayoun’s astounding material: the interviews. Colleagues come one by one to tell the same story: how deeply Jerry influenced them and American popular culture in general – Spielberg, Bogdanovich, Scorsese, Landis and the wonderful Mel Brooks, who testifies as

a soul brother that you can’t get deeper into sheer madness (and adds that Jerry alone does it with impeccable technique). Plus Monty Feldman, Federico Fellini...

Robert Benayoun handles his precious bits with ease and elegance; this treasure-dome of popular culture (defining ideas about Jewish culture and comedy in passing, but not superficially) is a masterpiece of collage. Along with Lewis’ achievement, and radiating from its rage, it’s also a deep view into the schizofrenia of an era, and the horror that swallowed and infantilized a nation. Which is also to say that it’s the funniest and most entertaining show you can imagine.

Peter von Bagh

KING OF COMEDY

USA, 1982 Regia: Martin Scorsese

■ T. it.: *Re per una notte*. Sog., Scen.: Paul D. Zimmerman. F.: Fred Schuler. M.: Thelma Schoonmaker. Scgf.: Boris Leven. Mus.: Robbie Robertson. Su.: Rebecca Einfeld, Les Lazarowitz. Int.: Robert De Niro (Rupert Pupkin), Jerry Lewis (Jerry Langford), Diahnne Abbott (Rita Keane), Sandra Bernhard (Masha), Shelley Hack (Cathy Long), Ed Herlihy (se stesso), Tony Randall (se stesso), Margo Winkler (segretaria), Catherine Scorsese (mamma di Rupert), Martin Scorsese (regista TV). Prod.: Robert F. Colesberry, Robert Greenhut, Arnon Milchan per Embassy International Pictures, Twentieth Century Fox Film Corporation. Pri. pro.: 8 febbraio 1983 ■ DCP. D.: 109'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: New Regency

Productions Inc. ■ Restaurato da The Film Foundation, New Regency Productions Inc. e Twentieth Century Fox. Restaurato digitalmente in 4K dal negativo camera originale presso Sony Colorworks; il restauro digitale della colonna sonora è stato effettuato da John Polito presso Audio Mechanics / *Restored in association with The Film Foundation, New Regency Enterprises and Twentieth Century Fox. Restored digitally in 4K from the original camera negatives at Sony Colorworks; John Polito at Audio Mechanics digitally restored the soundtrack.* Per gentile concessione di / *Courtesy of New Regency Enterprises. All rights reserved*

Il comico teatrale è probabilmente l'attore per eccellenza. Lavora da solo, senza maschera, alla mercé del pubblico; può contare unicamente sulle proprie risorse. "Non sono mai stato tanto spaventato, tanto umiliato in tutta la mia vita", ha confessato De Niro dopo il lungo pianosequenza che accompagna il suo monologo in *Re per una notte*.

De Niro è stato anche il primo a essere ammalato da Rupert Pupkin. Scorsese, che gli aveva fatto avere la sceneggiatura ai tempi di *Alice non abita più qui*, non si sentiva pronto. Solo dopo *Toro scatenato* s'è lasciato convincere che si trattava di un materiale più interessante, più personale di quanto credesse.

In realtà il regista è da tempo affascinato da Sid Caesar, Ernie Kovacs, i comici ebrei della Borscht Belt. Ha una predilezione per le commedie di Bob Hope e Bing Crosby, di una cattiveria singolare, e soprattutto per *Always Leave Them Laughing* (Roy Bel Ruth, 1949), autobiografia senza orpelli di Milton Berle, a tratti sorprendente per verità e amarezza. In *Re per una notte* si ritrova quella verità, quell'amarezza. La risata liberatrice di un Lenny Bruce o di un Mel Brooks è assente. Buffone di seconda categoria, Rupert non è un genio incompreso. È un re solo nei dialoghi che immagina di avere con Jerry Langford, il suo idolo. A lungo differito, il suo grande monologo non è la prova di un talento eccezionale. Rupert ci affascina solo perché sarebbe pronto a vendere l'anima al diavolo, pur di essere il divo di una notte.

Non senza perversione, Scorsese scambia le parti assegnate alle sue star. A Jerry

Lewis tocca quella di un businessman privo di umorismo, imbronciato fino alla misantropia, il cui sguardo si illumina solo quando è in preda alla collera. Invece De Niro, fin lì votato a imponenti prove drammatiche, prende in prestito alcune caratteristiche, e persino alcune gag, al 'ragazzo tuttofare' di cui ha visto e rivisto tutti i film per calarsi nella parte.

[...] *Re per una notte* ha avuto una funzione di rivelatore per ciascuno dei partecipanti, a cominciare da Scorsese che, giunto alla maturità si è riconosciuto nei due protagonisti solitari, sia nell'*insider* sia nell'*outsider*.

Michael Henry Wilson, *Martin Scorsese. Conversazioni con Michael Henry Wilson*, Rizzoli, Milano 2006

The stage comedian is probably the actor par excellence. He or she works alone, without a mask, at the mercy of the public and can only rely on their own resources. "I have never been as scared, as humiliated in all my life", confessed De Niro after the long take that accompanied his monologue in King of Comedy.

De Niro was also the first to be charmed by Rupert Pupkin. Scorsese, who had given him the script at the time of Alice Doesn't Live Here Anymore, did not feel ready. Only after Raging Bull was he convinced that the material was interesting enough, more personal than he had previously thought.

In reality, the director had been fascinated by Sid Caesar, Ernie Kovacs, (the Jewish

comedians of the Borscht Belt) for some time. He has a passion for Bob Hope and Bing Crosby's particularly nasty comedy and in particular for Always Leave Them Laughing (Roy Bel Ruth, 1949), Milton Berle's no frills autobiography, surprising at times for its truth and bitterness. The same truth and bitterness can be found here. Mel Brooks or Lenny Bruce's liberating laughter is absent. A second rate jester, Rupert is no misunderstood genius. He is only a king in the dialogues that he imagines having with his idol, Jerry Langford. His long monologue, which he is always postponing, is not proof of an exceptional talent. Rupert fascinates us only because he would be ready to sell his soul to the devil, for one night of being a star. Not without malice, Scorsese swaps the parts assigned to his stars. For Jerry Lewis there is the humourless businessman, sullen to the extent of being misanthropic, whose eyes light up only when he flies into a rage. De Niro, on the other hand, until then dedicated to impressive dramatic roles, borrows some characteristics and even some gags from the "bellboy" who he has watched again and again in all his films to get into the part.

[...] *King of Comedy* worked in revealing things to each of the participants, starting with Scorsese who, having matured, recognised himself in the two lonely characters, both in the insider and the outsider. Michael Henry Wilson, *Martin Scorsese. Conversazioni con Michael Henry Wilson*, Rizzoli, Milano 2006



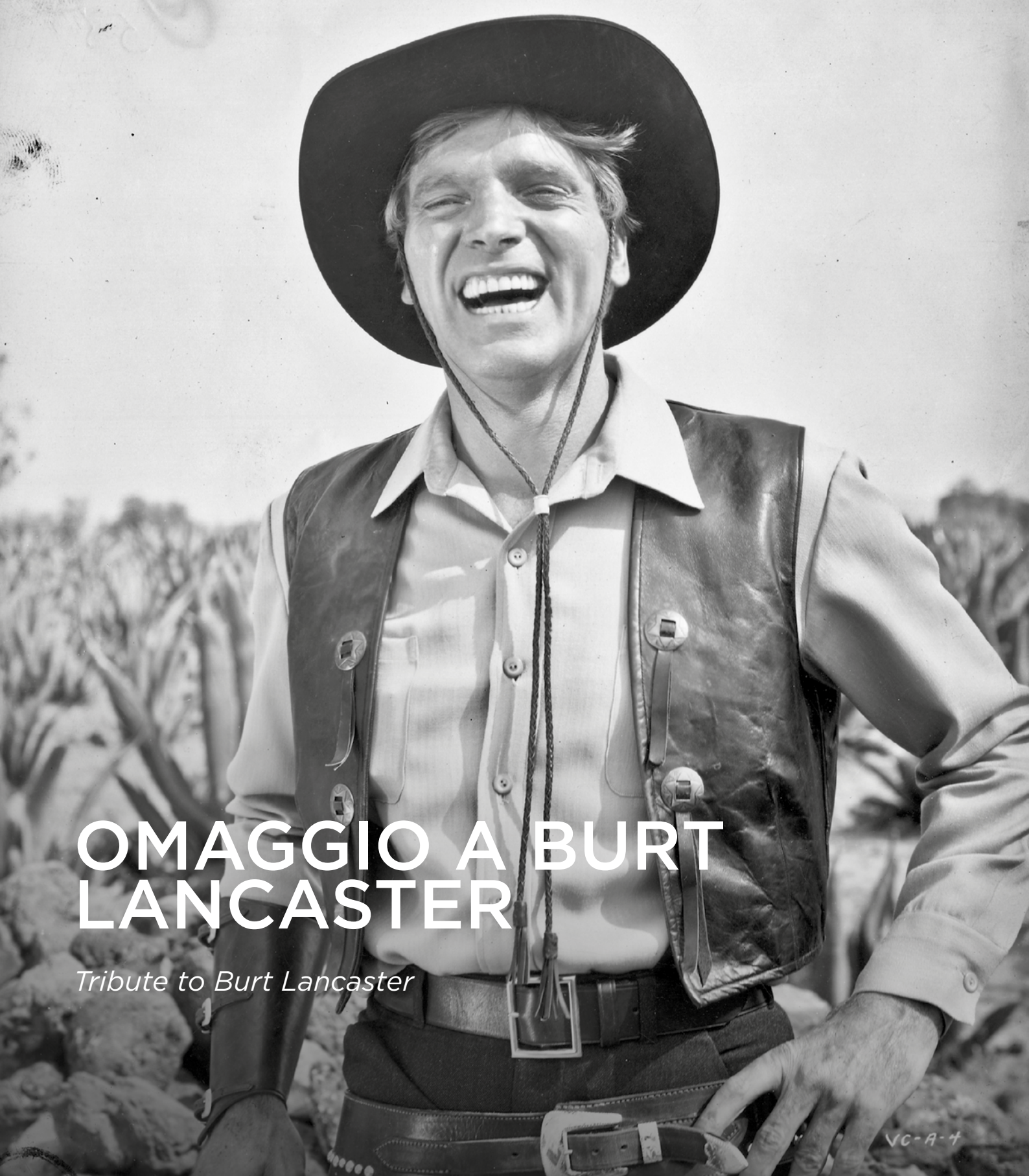
King of Comedy



IL PARADISO DEI CINEFILI

The Cinephiles' Heaven





OMAGGIO A BURT LANCASTER

Tribute to Burt Lancaster

VERA CRUZ

USA, 1954 Regia: Robert Aldrich

■ Sog.: dal racconto omonimo di Borden Chase. Scen.: Roland Kibbee, James R. Webb. F.: Ernest Laszlo. M.: Alan Crosland Jr. Scgf.: Alfred Ybarra. Mus.: Hugo Friedhofer. Int.: Burt Lancaster (Joe Erin), Gary Cooper (Benjamin Trane), Denise Darcel (contessa Marie Duvarre), Cesar Romero (marchese Henry de Labordère), Sarita Montiel (Nina), George Macready (imperatore Massimiliano d'Asburgo), Jack Elam (Tex), Ernest Borgnine (Donnegan), James McCallion (Little-Bit). Prod.: James Hill per Flora Productions, Hecht-Lancaster Productions. Pri. pro.: 25 dicembre 1954 ■ 35mm. D.: 92'. Col. Versione inglese con sottotitoli francesi / *English version with French subtitles* ■ Da: Cinémathèque française per concessione di Park Circus

Come il successivo film di Robert Aldrich, *Un bacio e una pistola*, *Vera Cruz* impartisce un duro colpo al genere a cui appartiene. Il regista, che era un *liberal*, con *Un bacio e una pistola* adottò una singolare strategia: scavando nell'essenza del mondo reazionario di Mickey Spillane, reagì all'atmosfera della Guerra fredda con un colpo di genio cinico e selvaggio. Con *Vera Cruz*, film altrettanto geniale, spogliò il western della sua dimensione umanistica aprendo la strada alla vera rinascita del genere, ai film di Leone e a *Il mucchio selvaggio* di Peckinpah. *Nessuna pietà per Ulzana*, altro suo grande western, fu un capolavoro degli anni Settanta.

Gary Cooper, un sudista, è – come dice Burt Lancaster – “il nostro esperto di cause” (“Non mi fido di lui. Gli piace la gente, e non ti puoi fidare di uno così”), ma le parole e gli ideali significano ben poco nel cinico rondò in cui le cause, come le cose materiali, sono oggetto di mercanteggiamento. Nelle scene di violenza c'è una buona dose di spettacolo, ma il film non è un'operetta: fa sul serio, con la compattezza del western tradizionale, una resa non adulterata del Messico e il rispetto che caratterizza anche i film di John Huston e Sam Peckinpah.

Vera Cruz è un *buddy movie* morboso in cui il valore stesso dell'amicizia diventa assurdo e sfuma nella falsità. L'idealismo è una buffonata, ciascun uomo è un'isola e la vita non è che una serie di strate-



Vera Cruz

gie animali di sopravvivenza, un continuo stato di guerra dominato dall'avidità. Il personaggio di Burt Lancaster, mai stereotipato, ne è la dimostrazione decisiva. Ed è proprio Lancaster che celebriamo insieme a questo grande film (lo scorso anno abbiamo reso omaggio alla collaborazione tra Aldrich e Chaplin): lo splendido protagonista di *I gangster*, *Piombo rovente*, *Il gattopardo*, *I professionisti*, *L'ultimo apache*, *Vera Cruz*, *Nessuna pietà per Ulzana* e *Ultimi bagliori di un crepuscolo*. Grande attore-collaboratore di Aldrich e spirito a lui affine, Lancaster era una straordinaria sintesi di fisicità e intelletto (o macchinazione), supremo motore di ironia che sapeva contenere e agitare in sé i paradossi di una società vista come una malattia incurabile e riempire lo schermo, il fantastico widescreen di Aldrich. Il ruolo dell'azione in *Vera Cruz*, gestita con apparente noncuranza, apre alla complessità e a una rilettura della mitologia western in termini puramente monetari (evitando la superficialità): chi, prima di Sergio Leone, aveva osato tanto?

Peter von Bagh

Vera Cruz delivers no less a demolishing blow to its genre than Robert Aldrich's next movie, Kiss Me Deadly. For a liberal, Aldrich used a very special strategy for Kiss Me Deadly. In penetrating the essence of Mickey Spillane's reactionary world, he responded to the Cold War atmosphere with a savage, cynical stroke of genius. With the equally fantastic Vera Cruz he stripped

the humanistic surface from the western, opening vistas for the real renaissance of the genre, showing the way to Leone and Peckinpah's The Wild Bunch. His other western milestone, Ulzana's Raid, was a masterpiece of the 1970s.

Gary Cooper's character, from the South, is – in the words of Burt Lancaster – “our specialist of causes” (“I don't trust him. He likes people – you can't trust”) but words and ideals mean very little in the cynical rondo where both materials and causes are constantly being bargained for. There is a lot of sheer showmanship in terrible killing but the film is not an operetta; it plays for real, with both the denseness of the traditional western and an unexpurgated sense of Mexico, respectfully, as in the films of John Huston and Sam Peckinpah.

It's also a morbid buddy movie where the whole idea becomes absurd, with undertones of deceit everywhere and idealism as the ultimate joke. Every man is an island and life is just a set of animalistic survival strategies, a continuous state of war where greed is the basic ingredient. Burt Lancaster's character – never lapsing into cliché – is the final proof.

It's Lancaster who is now the center of our celebration of a great movie (last year we paid homage to Aldrich's association with Chaplin): the brilliant star of The Killers, The Sweet Smell of Success, Il gattopardo, The Professionals, Apache, Vera Cruz, Ulzana's Raid and Twilights Last Gleaming. And soul brothers they were – Lancaster was for Aldrich the single most

important actor-collaborator, an incredible combination of sheer physicality and thinking (or plotting), a master mover of ironies with the capacity to have society's paradoxes move inside him and fill the screen (Aldrich's fabulous widescreen!), a testimonial to society as an incurable illness. The role of action in Vera Cruz, seemingly so careless, gives way to complexity and a rereading of western mythology in purely monetary terms (avoiding shallowness) – indeed, who before Sergio Leone went that far?

Peter von Bagh

THE SWIMMER

USA, 1968 Regia: Frank Perry

■ T. it.: *Un uomo a nudo*. Sog.: dal racconto omonimo di John Cheever. Scen.: Eleanor Perry. F.: David L. Quaid. M.: Sidney Katz, Carl Lerner, Pat Somerset. Scgf.: Peter Dohanos. Mus.: Marvin Hamlisch. Su.: Jack Fitzstephens, Willard Goodman. Int.: Burt Lancaster (Ned Merrill), Janet Landgard (Julie Ann Hooper), Janice Rule (Shirley Abbott), Tony Bickley (Donald Westerhazy), Marge Champion (Peggy Forsburgh), Nancy Cushman (Mrs. Halloran), Bill Fiore (Howie Hunsacker), John Garfield Jr. (Ticket Seller), Kim Hunter (Betty Graham). Prod.: Roger Lewis, Frank Perry per Columbia Pictures, Horizon Pictures, Dover Productions. Pri. pro.: 15 maggio 1968 ■ DCP. D.: 95'. Col. Versione inglese / *English version* ■ Da: Sony Columbia per concessione di Park Circus ■ Restaurato da / *Restored by* Sony Columbia. Dopo il lavoro di conservazione presso Cineric di New York, è stato scansionato in 4K un nuovo interpositivo. Il restauro digitale è stato effettuato a Los Angeles e presso Chace Audio di Deluxe (per il suono). Il nuovo DCP è stato creato presso la Colorworks di Sony Pictures / *Following preservation work done at Cineric in New York, a new interpositive was scanned at 4K. This was followed by digital image restoration in Los Angeles and audio restoration at Chace Audio by Deluxe. The new DCP was created at Colorworks at Sony Pictures*

“Era una di quelle domeniche di mezza estate in cui tutti se ne stanno seduti a ri-

petere: ‘Ho bevuto troppo ieri sera’”. Sono tanti i personaggi della narrativa americana che approdano al racconto della propria vita smaltendo i postumi d’una sbornia – in Fitzgerald come in Jay McInerney, tra i pendolari dal vestito grigio di Sloan Wilson e nelle infelicità coniugali di John Updike e di Raymond Carver. Questo incipit del racconto di John Cheever è dunque pieno di echi familiari, e ha una limpidezza così carica di presagio che servi naturalmente a stabilire il tono del film che ne fu ricavato nel 1966, con parecchi ripensamenti, due registi coinvolti, sequenze rigirate e un lungo stallo prima della distribuzione e del sonoro insuccesso (cui il tempo, però, avrebbe posto riparo). Il Ned Merrill di Burt Lancaster ha certamente bevuto troppo in molte serate della sua vita, ma quella che ora affronta è “un’ubriacatura morale”, come notava il recensore di “Variety”; è un uomo in calzoncini da bagno che si ritrova chissà come nella piscina di certi amici, che appena tira fuori la testa dall’acqua viene accolto da un bicchiere di gin ghiacciato, e lì, gocciolante e troppo euforico, è preso dall’ispirazione di risalire fino a casa sua attraversando a nuoto le altre piscine della contea, tutte proprietà di suoi simili, la comunità ricca e ipocrita che ha colonizzato quell’angolo di Connecticut. Il nastro liquido fatto d’acqua e cloro ma anche di vari altri martini, di champagne, persino di limonata, si dissemina però di ombre cupe, gli amici sembrano meno simili e meno amici, le foglie sugli alberi meno verdi, comincia a fare freddo, la piscina dei Gilmartin è già stata svuotata. Qualcuno allude a qualcosa che è successo nella vita di Ned, di cui lui non reca memoria, o la memoria è stata sepolta sotto un vitalismo sospetto, una giovinezza solo apparente, la vanità sessuale, una psicotica deriva della capacità di illudersi. Mentre il cielo si carica di pioggia, il mito del ritorno a casa illivide nell’incubo. Le piscine, d’altra parte, sono spazi votati all’allegoria (*Palombella rossa*). Una sequenza traccia una soglia. Ai bordi dell’ultima piscina, il protagonista incontra una donna che è stata sua amante, in un tempo che lui non sa più precisare. La sequenza, che il regista Frank Perry aveva girato con Barbara Loden, venne poi riaffidata da Sam Spiegel a Sydney Pollack. Qualcosa cambia nel ritmo visivo. Spazzati via quei “glamour mechanisms” che irrita-

vano Manny Farber (i rallenti, le sfocature), è come se il film subisse un’improvvisa densificazione. Capiamo che tra quest’uomo e questa donna è davvero successo qualcosa, che magari malamente si sono amati, che l’irrisolutezza di lui li ha divisi, che forse qui risiede il nodo da cui ebbe inizio la caduta. La verità sentimentale, molto pollackiana, di questo personaggio femminile espone a luce cruda la natura meccanica degli altri: i Westerhazy, gli Halloran, i Binswanger, figure fisse sui loro prati rasati, sull’orlo delle loro piscine, forse non erano nemmeno esseri viventi quanto strani replicanti, sinistre comparse chiamate a porgere la battuta in questa tragedia americana e suburbana...

“*The Swimmer* è basato su un racconto di John Cheever pubblicato dal ‘New Yorker’, il tipo di racconto allegorico che il ‘New Yorker’ predilige. Il nuotatore di Cheever è un eroe tragico mascherato da residente dei sobborghi upper-class. Ci sono molti eroi tragici nascosti nei sobborghi, immagino perché tanti di loro sono abbonati al ‘New Yorker’. In fondo, sei quel che leggi. Questo film è la sofisticata rilettura della più antica forma letteraria: il racconto epico. Un eroe parte per un viaggio. Lungo la strada ha numerosi incontri, durante i quali apprende la natura tragica della vita. Il viaggio del nuotatore è stato fatto, in altri tempi e in altre terre, da Ulisse, Don Chisciotte, Huckleberry Finn e Augie March. E Burt Lancaster è superbissimo nella sua più grande performance” (Roger Ebert, 1942-2013, che ci manca molto).

Paola Cristalli

“It was one of those midsummer Sundays when everyone sits around saying ‘I drank too much last night’”. There are many characters in American fiction who face a turning point in their life working through the after effects of a binge – in Fitzgerald and in Jay McInerney, in the commuters with grey flannel suits of Sloan Wilson and in the conjugal unhappiness of John Updike and Raymond Carver. These opening words from John Cheever’s story, are therefore full of familiar resonance, and have a clarity so charged with foreboding that they were naturally used to set the tone of the film produced in 1966, with several changes, two directors, sequences filmed again, a long wait before distribution, upon which it flopped (over time it would



The Swimmer

gather support). Ned Merrill, played by Burt Lancaster, has definitely been drinking too much at the many parties of his life, but what he is facing now is “a moral hangover”, as the reviewer from “Variety” noted. He is a man in swimming trunks, who finds himself at a friend’s swimming pool, who as soon as he emerges from the water is greeted by a glass of gin and ice, and there, dripping wet and over euphoric, gets the inspiration to go back home passing by, and swimming through, all his friends’ swimming pools in the county, the rich and hypocritical community which has colonized that part of Connecticut. The liquid track made of water, chlorine but also more Martini, champagne, even lemonade, is scattered with gloomy shadows: friends look less and less familiar, the leaves on the trees seem less and less green, it begins to get cold and Gilmartins’ swimming pool has already been emptied. Someone suggests what might have happened in Ned’s life, which he cannot recall, or his memory has been buried under a suspicious vitalism, an only apparent youth, his sexual vanity or a psychotic ability to deceive himself. While the sky

fills with clouds, the idea of coming back home turns cold in the nightmare. Swimming pools are spaces devoted to allegory (Nanni Moretti’s *Palombella rossa*...).

A sequence marks the threshold. At the edges of the last swimming pool, the main character meets a woman with whom he had previously had an affair, at a time which he cannot remember well. The sequence, which the director Frank Perry had filmed with Barbera Loden, is later entrusted to Sydney Pollack by Sam Spiegel. Something changes in the visual rhythm. Those “glamour mechanisms” that irritated Manny Farber (the slow motions, the blurring) are gone; it is as if the film undergoes a sudden densification. We understand that something has happened between this man and woman, maybe a bitter love story, that his insecurity has divided them, that perhaps this is where his fall began. The emotional truth in this female character, very much in Pollack’s style, shines a stark light on the mechanical nature of the others: the Westerhazys, the Hallorans, the Binswangers, still lives on their mowed lawns, at the edges of their swimming pools, are almost not even

living beings but more strange replicants, sinister extras who have been called in to declaim their lines in this American suburban tragedy.

“The Swimmer is based on a John Cheever story from the ‘New Yorker’, and it’s the sort of allegory the ‘New Yorker’ favors. Cheever’s swimmer is a tragic hero disguised as an upper-class suburbanite. There are a lot of tragic heroes hidden in suburbia, I guess, perhaps because so many of them subscribe to the ‘New Yorker’. You are what you read.

What we really have here, then, is a sophisticated retelling of the oldest literary form of all: the epic. A hero sets off on a journey. He has many strange adventures along the way, during which he learns the tragic nature of life. At last he arrives at his goal, older and wiser and with many a tale to tell. The journey Cheever’s swimmer makes has been made before in other times and lands by Ulysses, Don Quixote, Huckleberry Finn and Augie March. And Burt Lancaster is superb in his finest performance” (Roger Ebert, 1942-2013, we miss him a lot).

Paola Cristalli

RITROVATI E RESTAURATI

Recovered and Restored

Programma a cura di / Programme curated by
Peter von Bagh, Gian Luca Farinelli e Guy Borlée

TRAGICO CONVEGNO

Italia, 1915 Regia: Ivo Illuminati

■ Int.: Ivo Illuminati, Maria Jacobini, Enzo Boccacci. Prod.: Celio Film ■ 35mm. L.: 600 m (incompleto, l. orig. 900 m). D.: 30' a 18 f/s. Imbibito / *Tinted*. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ■ Da: EYE - Film Institute Netherlands

In una critica dedicata a *Tragico convegno* apparsa su la rivista "La Cinematografia Italiana ed Estera" si sottolineano l'"eleganza", il "garbo", il "decoro", caratteristiche che accomunano gran parte della produzione Celio. Tra il 1913 e il 1914 la Casa romana può contare su un *parterre* di straordinari attori, come Alberto Collo, Emilio Ghione, Francesca Bertini, Leda Gys, nonché la protagonista di *Tragico convegno*, Maria Jacobini, interprete di solida formazione teatrale e, già nel 1915, stella riconosciuta del cinema italiano. Nell'occasione è affiancata da Ivo Illuminati, co-protagonista e regista del film. Dopo la parentesi alla Celio, Illuminati raggiungerà l'apice della carriera nel 1917, dirigendo, per la Medusa Film, uno dei film più significativi della cinematografia muta italiana, *Il re, le torri e gli alfiери*, tratto dal soggetto di Lucio D'Ambr.

Giovanni Lasi



Tragico convegno

Nel 1957, quando la collezione Desmet venne donata al Nederlands Filmmuseum (oggi EYE), la copia di distribuzione olandese di *Tragico convegno* (o, in olandese, *Maria Pansa het kleine meisje*) non era presente tra i circa 900 titoli. È riapparsa solo recentemente, in una collezione privata arrivata al museo nel 2000. I due rulli ritrovati sono in ottime condizioni, ma purtroppo il finale è mancante e le nostre ricerche in altri archivi FIAF non hanno dato risultati. Negli archivi cartacei della Desmet Collection abbiamo trovato però dodici fotografie, due manifesti e un flyer pubblicitario olandese. Il flyer presenta Maria Jacobini come "la sorella di Francesca Bertini, famosa diva italiana" e offre una dettagliata sinossi di ogni rullo, includendo anche alcune battute di dialogo. Il restauro del film ha preservato i materiali esistenti, senza alcun intervento di duplicazione analogica o di colorazione Desmet. Tuttavia, poiché il film si interrompe bruscamente, abbiamo deci-

so di completarlo con una ricostruzione del finale, utilizzando la sinossi del terzo rullo contenuta nel flyer e sei fotografie originali. Il nuovo finale è stato unito alla coda del film con una giunta provvisoria, in modo da poter essere facilmente sostituito se, come ci auguriamo, il vero finale prima o poi salterà fuori.

Il caso di *Tragico convegno* testimonia l'importanza di aver preservato l'intera collezione Desmet: solo ora che, dopo oltre mezzo secolo, la copia e i materiali cartacei sono stati riuniti, è stato possibile 'completare' il film.

Elif Rongen

A review of Tragico convegno in the magazine "La Cinematografia Italiana ed Estera" emphasized the film's "elegance", "finesse", and "decorum", characteristics which distinguished most Celio productions. Between 1913 and 1914 the Roman film studio regularly employed a host of extraordinary actors such as Alberto

Collo, Emilio Ghione, Francesca Bertini, Leda Gys, not to mention the star of Tragico convegno, Maria Jacobini, a theatrically trained actress who by 1915 had already made a name for herself in Italian cinema. On this occasion she was flanked by Ivo Illuminati, co-star and director of the film. After a brief stint with Celio, Illuminati's career peaked in 1917, when he directed for Medusa Film one of the most significant Italian silent films: Il re, le torri e gli alfiери (King, Castles and Bishops), based on a story by Lucio D'Ambr.

Giovanni Lasi

In 1957, when the Desmet Collection was donated to EYE, the Dutch distribution print of Tragico convegno (or Maria Pansa het kleine meisje in Dutch) was not among the circa 900 films. It reappeared only recently, in a private collection that arrived to EYE in 2000.

The two newly discovered reels are in very good condition, but unfortunately the

ending is missing and our search in other FIAF archives for other prints yielded no results. However, in the paper archives of the Desmet Collection we found 12 photographs, two posters and one publicity flyer in Dutch. This flyer introduces Maria Jacobini as "the sister of Francesca Bertini, the famous Italian diva" and gives a detailed synopsis of each reel, including even some dialogue lines. In restoring the film we have preserved the existing parts without any intervention through analog duplication and Desmet color system. However, since the film finishes abruptly we decided to complete it with a reconstruction of the ending, using the the synopsis of the 3rd reel on the flyer and six original photographs. This new finale is attached 'loosely' to the tail, so it can be replaced easily if the last reel reappears as we hope it will sooner or later.

The case of Tragico convegno testifies to the importance of having preserved the entire Desmet Collection: now that the film print and the paper documents were reunited after more than half a century, it has been possible to complete the film by using material from the paper collection.

Elif Rongén

BERG-EJVIND OCH HANS HUSTRU

Svezia, 1918 Regia: Victor Sjöström

■ T. it.: *I proscritti*. T. int.: *The Outlaw and His Wife*. Sog.: dalla pièce *Bjærg-Ejvind og hans Hustru* di Jóhann Sigurjónsson. Scen.: Victor Sjöström, Sam Ask. F.: Julius Jaenzon. Int.: Victor Sjöström, Edith Erastoff, John Ekman, Nils Arehn. Prod.: AB Svenska Biografteatern ■ 35mm. L.: 2253 m. D.: 109' a 18 f/s. Col (Desmetcolor). Didascalie svedesi / *Swedish intertitles* ■ Da: Svenska Filminstitutet ■ Prima mondiale della partitura commissionata dal Svenska Filminstitutet al Matti Bye Ensemble, eseguita da Matti Bye, Kristian Holmgren, Leo Svensson, Nils Berg e Lotta Johansson / *World premiere of the score commissioned by Svenska Filminstitutet, performed by the Matti Bye Ensemble, made up of Matti Bye, Kristian Holmgren, Leo Svensson, Nils Berg and Lotta Johansson*

Le precedenti copie di questo film derivavano da un restauro effettuato nel 1981, quando da due diverse copie nitrato poi andate perdute era stato stampato un controtipo negativo in formato Academy. Nel 2010 abbiamo ottenuto dalla Cinémathèque Royale/Koninklijk Filmarchief una copia nitrato incompleta, imbibita e con didascalie francesi. Dalla copia belga è stato tratto un nuovo controtipo bianco e nero a mascherino intero al quale sono state aggiunte parti tratte da due copie non infiammabili (una delle quali stampata da un controtipo negativo nitrato a mascherino intero oggi perduto). Il nuovo negativo di conservazione comprende anche una serie più completa di didascalie ricreate da cartelli originali conservati nella biblioteca dello Svenska Filminstitutet di Stoccolma. Il restauro si è concluso nel 2013 con la stampa di copie a colori dal nuovo negativo. Le colorazioni sono state ricreate con il metodo Desmet usando come riferimento quelli della copia nitrato belga.

I proscritti fu il primo film di Victor Sjöström dopo il successo di *Terje Vigen* (1917), che segnò l'inizio della cosiddetta Età dell'oro del cinema muto svedese. *I proscritti*, adattamento di un'opera teatrale dello scrittore islandese Jóhann Sigurjónsson, con il film precedente condivide le modalità di produzione che contraddistingueranno anche in futuro lo studio AB Svenska Biografteatern (e la sua successiva incarnazione, l'AB Svensk Filmindustri): è un film ad alto budget tratto da una famosa fonte letteraria e girato in esterni a illustrare l'interazione tra l'Uomo e la Natura. Lo studio intendeva girare in Islanda, dove la storia è ambientata, ma la guerra avrebbe reso rischioso un viaggio in Atlantico: le riprese furono così effettuate nella Lapponia svedese, da marzo a settembre 1917.

Questa storia di un uomo in fuga dal proprio passato e costretto a rifugiarsi sulle montagne con la donna amata, capolavoro di Sjöström e classico del cinema svedese, mostra come siano la povertà e l'indifferenza e non una qualità intrinseca del bene o del male a fare di un uomo un fuorilegge. *Berg-Ejvind och hans hustru* è anche una delle storie d'amore più struggenti mai mostrate sullo schermo. I due protagonisti decidono di sacrificare tutto

pur di stare insieme, e neanche il sorprendente dialogo nell'ultimo rullo, quando la fame e la disperazione li mettono l'uno contro l'altra, riesce a separarli.

Il film è giustamente celebre per gli scenari spettacolari: Sjöström e il direttore della fotografia Julius Jaenzon sfruttano l'elemento drammatico del paesaggio montano che circonda gli amanti in fuga, non solo mettendo insieme una serie di pezzi forti (Sjöström che oscilla nel vuoto appeso a una corda è un *cliffhanger* nel vero senso della parola), ma anche mostrando come la minaccia della società si rispecchi nei pericoli della natura. L'umanesimo di Sjöström si esprime inoltre nella compassione con cui descrive la solitudine, la disperazione e il desiderio dell'altro fuorilegge innamoratosi della compagna del protagonista, Halla (interpretata dalla vera moglie di Sjöström, Edith Erastoff).

Oltre a ricreare i colori presenti in almeno una copia d'epoca, il nuovo restauro rende maggiormente giustizia al film rispetto alle versioni precedenti rispettandone il formato full-frame originale. È così possibile ammirare nuovamente le accurate composizioni di Sjöström e Jaenzon, e si è rimediato all'infelice taglio del bordo superiore dell'inquadratura, che talvolta rendeva i personaggi visibili solo dalla vita in giù.

Jon Wengström

Earlier prints originate from a previous preservation carried out in 1981, when a down-sized academy ratio duplicate negative was made from two different nitrate prints, no longer existing. In 2010, an incomplete, tinted nitrate print with French intertitles was put to our disposal by Cinémathèque Royale/Koninklijk Filmarchief in Brussels. A new full-frame, black-and-white duplicate negative was made from the Belgian print, in which sections from two safety print sources were inserted (one of which originates from a full-frame nitrate duplicate negative now lost). The new preservation negative also includes a more complete set of intertitles, recreated from original title cards held in the non-film collections of the Svenska Filminstitutet in Stockholm. The preservation was completed in 2013, when colour prints were struck from the new negative. The colours were recreated with the Desmet method, using the colours in the Belgian nitrate print as a reference.



Berg-Ejvind och hans hustru

The Outlaw and His Wife was director Sjöström's first film after the success of Terje Vigen (1917), which marked the beginning of the so called Golden Age of Swedish silent cinema. Berg-Ejvind och hans hustru, an adaptation of a play by Icelandic writer Jóhann Sigurjónsson, share the mode of production of the previous film which was to become characteristic for the studio AB Svenska Biografteatern (and its later incarnation AB Svensk Filmindustri) in the years to come: a prestigious big-budget film based on a famous literary source, shot on location showing Man's interaction with Nature. In fact the studio had planned to shoot the film on Iceland where the action is set, but due to the perils of travelling by boat on the Atlantic in the midst of World War I, the film was eventually shot in Swedish Lapponia from March to September, 1917.

The story of a man who cannot escape his past, but is forced further and further up the mountain with his loved one, remains one of director Sjöström's finest films and a classic of Swedish cinema. Sjöström, who again plays the main character himself, shows how it is circumstances of poverty and the indifference of others that force a man to become an outlaw, not any intrinsic quality of good or evil. The Outlaw and His Wife is also one of the most moving love stories ever depicted on the screen, where two people decide to sacrifice everything in order to stay together. Even the astonishing exchange of dialogue in the final reel, when the lovers turn on each other because of hunger and desperation, cannot in the end separate them from one another.

The film is rightly renowned for its use of the spectacular locations, and the dra-

matic surroundings where the lovers build a life for themselves on the mountain, after seeking refuge from the outside world, are used to great effect by Sjöström and cinematographer Julius Jaenzon. This is not only done by staging breath-taking set-pieces (Sjöström dangling in mid-air from a rope is really the proverbial cliff-hanger), but also by showing how society's threats to their existence is mirrored by the dangers which nature provides. Sjöström's humanism is expressed also by the sympathy and understanding with which he depicts the loneliness, despair and desire of the fellow out-law who joins their camp, and who becomes a rival for the love of Sjöström's companion Halla (played by Sjöström's real-life wife Edith Erastoff).

Apart from recreating the colours as they existed in at least one original print, the

new preservation also gives more justice to the film than previous versions as it now respects the film's original full-frame aspect ratio. The careful framings and compositions of Sjöström and Jaenzon can now be fully appreciated again, and the unfortunate cropping of the upper parts of the frame, when characters were only seen from waist down, is now avoided.

Jon Wengström

ÉTUDES SUR PARIS

Francia, 1928 Regia: André Sauvage

■ F.: Jean de Miéville, André Sauvage. M.: André Sauvage. Prod.: André Sauvage per André Sauvage et Cie ■ DCP. D.: 80'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: Carlotta Films ■ Restauro fotochimico effettuato da CNC - Archives Françaises du Film / *Photochemically restored by CNC - Archives Françaises du Film*. Restauro digitale effettuato dal laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Digital restoration by L'Immagine Ritrovata laboratory*

Ritratti della Parigi degli anni Venti, eseguiti magistralmente con tratto rapido. Dai dame-rini dell'Opéra che chiedono informazioni a

un vigile urbano [...] ai ragazzi dei 'bastioni', con le bluse lacerate e i volti ammaccati, scorre tutto un mondo scomparso. E a questi ragazzi della zona sorride da lontano il bébé Cadum, gigantesca réclame per la pelle dolce dei neonati. E c'è la Senna e le sue isole, Saint-Louis, la Cité, i lungosenna che danzano a filo d'acqua, visti dalla barca dove il cineasta si è installato per vederli meglio, un carrettiere bagna nella Senna il suo cavallo stremato [...]. I lungosenna, ancora: un ragazzo scende una scala che conduce al fiume, una ragazza la scala opposta. La macchina da presa li ritrova in basso, ai bordi dell'acqua, ma il livello è salito e le scale non si congiungono più: ognuno risale dalla sua parte, due figure di spalle che suggeriscono la rassegnazione. Così si scrive, in tre piani e venticinque secondi, il romanzo di un amore e del suo lacerarsi. André Sauvage infatti non si accontenta di osservare. Immagina, prolunga. Vive la sua Parigi. Questo film muto è pieno di vecchi romanzi, canzoni di strade e cortili, arie struggenti cantate da venditori di limonate.

Potrebbe essere soltanto pittoresco, un vecchio album sfogliato, ma c'è di più. È la bellezza dei luoghi e di coloro che li abitano ad essere il soggetto di questo film: bellezza quotidiana del lavoro in un cantiere, del tonnage di una chiatta, degli

scambi al mercato, o del baluginare tremante di un riflesso sull'acqua, ma anche la sagoma cupa di una cattedrale inghiottita nell'acqua che si erge nella traversata notturna, sotto la Bastiglia, delle chiatte che lasciano il canale Saint-Martin per la Senna e il bagliore di un sole immenso. Per non parlare dell'attenta composizione delle inquadrature [...]. Perché questo film ha l'andatura spensierata di un pedone di Parigi, che passa da un quartiere all'altro, è nato dall'amore di esprimere le cose giuste. Pittore, poeta, Sauvage sapeva che ogni forma d'espressione deve avere il proprio linguaggio e aveva già riflettuto nei suoi film precedenti, purtroppo perduti, su quello che doveva avere il suo linguaggio. Da questo deriva la loro forza, ancora oggi intatta.

Emile Breton, *Découvrir le Paris des années 1920*, "l'Humanité", 17 ottobre 2012

A portrait of 1920's Paris, accomplished so majestically and crisply. From the dandies at the Opéra who ask a traffic policeman for directions [...] to the kids hanging out at the bastions with tattered shirts and battered faces, an entire extinct world passes by us. And looming over these street kids the giant baby Cadum smiles from a distance, a giant billboard advertising the smooth skin of a newborn baby. There's the Seine and its island, Saint-Louis; the Cité; the quays bobbing at the edge of the river; views from the riverboats, where the director installed his cameras to get a better angle; a cart driver washes his exhausted horse [...] And again, along the Seine: a boy skips down the steps to the river, a girl at the same time on the opposite stairs. The camera finds them once again at the bottom, along the edge of the water, but the level has risen and the stairs no longer meet: each is rising on its own side, the two figures back to back suggesting a surrender. In three shots and twenty-five seconds the story of a romance and its unraveling is told. André Sauvage is not content with mere observation, in fact. He imagines and prolongs and experiences his Paris. This silent film is full of old tales, songs of the streets and courtyards, and heart-breaking arias sung by lemonade vendors. It might have only been a picturesque old album to leaf through, but it's more



Études sur Paris

than that. It's the beauty of the places and those who inhabit them that are the true subjects of this film: the beauty of a construction site, of a river barge and its cargo, of the bustling market, or the flickering reflections of the water; but also the gloomy shape of a cathedral churned up in the water, that emerges as a barge crosses through the night below the Bastille, coming out from the Saint-Martin canal into the Seine, and the brilliance of an immense sun – to say nothing of the impeccable attention to the composition of all of the images [...].

With the thoughtful pace of a Parisian pedestrian, wandering from one neighborhood to another, it is born of the love of conveying all the right qualities. Painter and poet, Sauvage knew that every form of expression calls for its own language and he had already reflected, in his earlier films – now sadly lost – to what he owed this language. This is where his strength lies, and it still remains the case today.

Emile Breton, *Découvrir le Paris des années 1920*, "l'Humanité", October 17, 2012

THE INVISIBLE MAN

USA, 1933 Regia: James Whale

■ T. it.: *L'uomo invisibile*. Sog.: dal romanzo omonimo di H.G. Wells. Scen.: R.C. Sherriff. F.: Arthur Edeson. M.: Ted Kent. Scgf.: Charles D. Hall. Mus.: W. Franke Harling. Int.: Claude Rains (Dr. Jack Griffin, l'uomo invisibile), Gloria Stuart (Flora Cranley), William Harrigan (Dr. Kemp), Henry Travers (Dr. Cranley), Una O'Connor (Jenny Hall), Forrester Harvey (Herbert Hall), Holmes Herbert (capo della polizia), E.E. Clive (agente Jaffers). Prod.: Carl Laemmle, Jr. per Universal Productions. Pri. pro.: 13 novembre 1933 ■ DCP. D.: 71'. Bn. Versione inglese con sottotitoli italiani / *English version with Italian subtitles* ■ Da: Universal Pictures ■ Restaurato da Technicolor, in occasione del centenario della Universal Pictures / *Restored by Technicolor for Universal Pictures' 100th Anniversary*

Togliete a un film di effetti speciali i trucchi visivi e gli ruberete l'anima. *The Invisible Man* (1933), magnifico film della Universal tratto dal celebre romanzo



The Invisible Man

di H.G. Wells, è una solida eccezione a questa regola. I film fantastici che come questo reggono alle devastazioni del tempo si contano sulla punta delle dita, e *The Invisible Man* è un monumento al genio di quattro artisti di vaglia: il regista James Whale, lo sceneggiatore R.C. Sherriff, il mago degli effetti speciali John P. Fulton e l'attore Claude Rains. La combinazione di questi talenti è così geniale che è difficile immaginare il film senza uno solo di loro. [...] Il film uscì quando la fama di H.G. Wells era quasi al culmine. I recensori, sempre rispettosi nei confronti dell'eminente scrittore, accolsero le buone intenzioni di Whale con una pioggia di critiche entusiastiche. (In realtà solo il primo terzo del film è fedele a Wells.) *The Invisible Man* divenne subito uno dei più acclamati film fantastici dell'epoca, e più di mezzo secolo dopo la sua fama rimane intatta. [...] Ancora una volta il regista evita caparbiamente la maggior parte delle convenzioni del cinema dell'orrore. I migliori momenti del film uniscono umorismo nero e stupore (per esempio nella splendida scena dello smascheramento). L'agente Jaffers (E.E. Clive), comicamente pomposo, si affanna a mantenere un contegno mentre Griffin si toglie i vestiti. Segue la folle e sgangherata corsa di

Jaffers e degli abitanti del villaggio che incespicando e ruzzolando cercano di ammanettare la camicia in fuga.

L'inventiva di John Fulton era destinata a diventare la norma, ma conserva qui tutta la sua freschezza perché Whale non permette mai a *The Invisible Man* di diventare *soltanto* un film di effetti speciali. Il ritmo splendidamente costruito rende la prima parte del film un tour de force drammatico oltre che tecnico. In un altro memorabile faccia a faccia con la legge, Griffin toglie i pantaloni a un poliziotto. Qualche momento dopo, in una strada di campagna, assistiamo alla corsa a perdi-fiato di una donna inseguita dallo stesso paio di pantaloni, che saltellano accompagnati da un motivetto allegro. È ancora oggi una scena straordinaria, e bisogna pensare all'impatto che episodi del genere potevano avere sugli spettatori del 1933 che li vedevano per la prima volta. Michael Brunas, John Brunas, Tom Weaver, *Universal Horrors. The Studio's Classic Films, 1931-1946*, McFarland, Jefferson, NC-London 1990

Deprive the average special effects film of its visual tricks and you rob it of its heart and soul. The Invisible Man, Universal's superb 1933 filmization of one

of H.G. Wells' most enduring novels, is a firm exception to this rule. One of the handful of fantastic films unblemished by the ravages of time, *The Invisible Man* is a monument to the genius of four remarkable artists: director James Whale, screenwriter R.C. Sherriff, special effects ace John P. Fulton and star Claude Rains. So brilliant is this diverse combination of talents, it's difficult to image what the film would have been like minus the participation of any one of them. [...] The film was released at a time when the literary reputation of H.G. Wells was near its peak. Film reviewers, ever respectful of the distinguished man of letters, applauded Whale's good intentions with a shower of enthusiastic notices. (Actually, only the first third of the picture is truly faithful to Wells.) *The Invisible Man* instantly became one of the most acclaimed fantasy films of its day, and its reputation more than half a century later remains intact. [...] Again, the director stubbornly avoids most of the formulaic, heavy-handed horror movie conventions. The best moments combine black comedy with a sense of awe (for example, the superb unmasking scene). The laughably pompous *Constable*

Jaffers (E.E. Clive) struggles to keep his authoritative pose as Griffin whisks off his clothes. A madcap chase ensues as *Jaffers* and the villagers, literally tumbling over one another, try to handcuff the prancing shirt.

John Fulton's inventive technique was soon to become commonplace in pictures, but the effects here remain fresh and witty because *Whale* never allows *The Invisible Man* to become just a special effects picture. The director's splendid build-up in the expertly paced opening reels makes the film a dramatic as well as a technical tour de force. In another memorable confrontation with the law, Griffin pulls the trousers off a bobby. Moments later, we see a terrified woman charging down a country lane, pursued by the same pair of trousers merrily skipping along to a jaunty ditty. It's still a great scene, and one has to appreciate the shock value these episodes must have had on a 1933 audience experiencing them for the first time.

Michael Brunas, John Brunas, Tom Weaver, *Universal Horrors. The Studio's Classic Films, 1931-1946*, McFarland, Jefferson, NC-London 1990

GLÜCKSKINDER

Germania, 1936 Regia: Paul Martin

■ T. it.: *Lasciate fare alle donne*. T. int.: *Lucky Kids*. Sog.: dalla novella *Lady Beware* di Brian Marlow e Thyra Samter Winslow. Scen.: Paul Martin, Robert A. Stemmle. Dial.: Curt Goetz. F.: Konstantin Tschet. M.: Carl Otto Bartning. Scgf.: Erich Kettelhut. Mus.: Peter Kreuder. Su.: Erich Leistner, Fritz Thiery. Int.: Lilian Harvey (Ann Garden), Willy Fritsch (Gil Taylor), Paul Kemp (reporter Frank Black), Oskar Sima (reporter Stoddard), Fred Goebel (reporter Bill), Erich Kestin (reporter Hopkins). Prod.: UFA. Pri. pro.: 19 settembre 1936 ■ DCP. D.: 90'. Bn. Versione tedesca / German version ■ Da: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung ■ Restaurato da Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung in collaborazione con CinePost Production / Restored by Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung in collaboration with CinePost Production

Glückskinder è considerato un libero rifacimento di *Accadde una notte* di Frank Capra, che nel 1935 aveva riscosso un grande successo in Germania. L'Ufa voleva una commedia che fosse chiaramente identificabile come prodotto nazionale. Il comunicato stampa infatti proclamava: "L'ambiente del giornalismo americano non è rappresentato attraverso una commedia di situazione ma con un ambiente e dialoghi coinvolgenti. Scelta tipicamente tedesca, perché noi non amiamo i film in cui per far ridere i personaggi devono inciampare. Una produzione su vasta scala basata sul dialogo: è questo che il film vuole osare!". Furono le sue recenti esperienze a Hollywood a rendere il regista Paul Martin un interessante candidato per questa *screwball comedy* in salsa tedesca. Niente fu lasciato al caso: la sceneggiatura per il decimo film della coppia d'oro dell'Ufa, Lilian Harvey e Willy Fritsch, fu scritta dal popolare autore Robert Stemmle e i dialoghi furono affidati al drammaturgo Curt Götz, celebre per lo stile elegante e l'arguzia scanzonata. *Glückskinder* segue la tradizione dei primi film-operetta sonori. La magnifica canzone *Ich wollt' ich wär' ein Huhn*, accompagnata da un numero di danza, nella migliore tradizione del musical è sviluppata a partire dalla trama. La canzone serve a sottolineare l'atteggiamento spensierato



Glückskinder

del film nei confronti di problemi sociali come la disoccupazione e la povertà: aspetto interessante nella Germania nazional-socialista del 1936, dove il boom del riarmo doveva mascherare l'instabilità economica.

Per decenni l'unica copia nota di *Glückskinder* è stato un elemento mediocre, parzialmente distrutto dalla decomposizione, con un suono distorto e compresso. La Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung ha restaurato il film in collaborazione con la CinePost Production di Monaco a partire da una copia nitrato della Deutsche Kinemathek di Berlino. La copia nitrato conteneva molti salti dovuti alle giunte. Queste lacune sono state colmate da una copia safety del Bundesarchiv-Filmarchiv di Berlino. Per ottenere una transizione fluida tra le diverse fonti sono stati impiegati workflow 3D stereoscopici, seguiti da un restauro avanzato, automatico e manuale, dell'immagine digitale.

Anke Wilkening

Glückskinder is considered a free remake of Frank Capra's It Happened One Night, whose German release was a great success in 1935. Ufa envisioned a comedy, which would be clearly recognizable as a national product. Hence, their press material stated: "The American journalism scene is not represented through situation comedy but with enthralling environment and dialogues. Thus, typical German as we do not love movies where humour is based on stair stumbling. A large scale production that is based on dialogue – this is the very venture the film aims to persist!" Director Paul Martin's recent experiences in Hollywood made him probably an interesting candidate for the German experiment of a screwball comedy. Nothing is left to chance: the successful author Robert Stemmle wrote the screenplay for the tenth film of Ufa's dream couple Lilian Harvey and Willy Fritsch. Responsible for the dialogue was playwright Curt Götz, famous for elegance and subtle mockery. Glückskinder follows the tradition of the early sound film operetta. The unique song and dance number Ich wollt' ich wär ein Huhn is developed in the best sense of the musical out of the plot. The song serves as a climax of the film's care-free attitude towards current social problems, such as unemployment and poverty

– an interesting aspect in the National Socialist Germany of 1936, when the rearmament boom feigned economic stability. For decades Glückskinder had only been known in a poor duplication with parts of the image destroyed by decomposition and heavily compressed and distorted sound. Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung restored the film in cooperation with CinePost Production, Munich on base of a nitrate print from the Deutsche Kinemathek, Berlin. The nitrate print contained numerous jumps from splices. These gaps were filled by a safety print of the Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin. 3D stereoscopic workflows were employed to achieve a seamless transition between the different sources, followed by advanced automatic and manual digital image restoration.

Anke Wilkening

SOIGNE TON GAUCHE

Francia, 1936 Regia: René Clément

■ T. it.: *Cura il tuo sinistro*. T. int.: *Watch Your Left*. Scen.: Jacques Tati. Dial.: Jean-Marie Huard. F.: René Clément. Mus.: Jean Yatove. Int.: Jacques Tati (Roger), Max Martell (il postino), Louis Robur (il boxeur), Cliville, Jean Aurel, Champel, Van der Haegen. Prod.: Fred Orain per Cady-Film. ■ DCP. D.: 13'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Les Films de Mon Oncle ■ Restaurato da Les Films de Mon Oncle presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata nel 2013 / Restored by Les Films de Mon Oncle at L'Immagine Ritrovata laboratory in 2013

Il terzo e più conosciuto tra i primi film di Tati è *Soigne ton gauche*. Il genio di Tati, stavolta, risplende totalmente. Tutto qui è scritto in filigrana: l'autenticità degli ambienti naturali campagnoli, che sarà una delle grandi sfide di *Giorno di festa*; l'aspetto amatoriale e improvvisato dell'impresa, sembrano uno scherzo bonario tra amici; la pantomima solitaria nel fienile del ragazzo della fattoria che boxa contro un avversario invisibile, già incarnando lo spirito del 'combattivo represso' di Tati; il pullover a righe dello stesso tessuto dei calzini di Hulot; il postino, schizzo pittoresco disegnato con un tratto già sicuro; infine lo spirito dell'infanzia, rappresentata dai ragazzi che

fanno del cinema con un macinino da caffè – ritroviamo allo stato embrionale tutti i temi che saranno sfruttati in seguito, questa volta senza che si tratti di un'illusione retrospettiva. Ma ciò che questo piccolo film mette soprattutto in luce è una delle componenti essenziali della comicità di Tati, con cui si distingue radicalmente da tutti quelli con cui si ha l'abitudine di identificarlo. Diciamo, per semplificare, che Langdon è il poeta, Keaton il solitario che si attacca disperatamente alla vita, Charlot il clown, il piccolo cristo che porta sulle sue magre spalle le infelicità del mondo. Tati è innanzitutto lo sportivo, campione di ogni categoria (boxe, scherma, velocipede, canoa, caccia alla corsa, tennis, pesca con la canna, etc.) che sogna di conquistare il mondo e in effetti lo conquista, mai scoraggiato da nessun insuccesso e aspirante senza tregua a nuovi record: record di rapidità in *Giorno di festa*, record di lentezza in *Le vacanze di Monsieur Hulot*, è sempre la stessa ricerca – forse di assoluto.

Claude Beylie, *Jacques Tati inconnu*, "Cinéma 57", n. 23, dicembre 1957

Soigne ton gauche is the third and best known of Tati's earliest films. Tati's genius is in total display here. Everything is finely crafted: the authenticity of the natural rural settings, that would be one of the audacious elements of Jour de Fête: the amateurish and improvised nature of things seem like a friendly, inside joke among friends; the solo pantomime of the factory boy, boxing an invisible adversary in the barn is an early expression of Tati's spirit of repressed combativeness; the sweater with the same striped pattern as Mr. Hulot's socks; the postman, a picturesque character drawn with an already sure hand; and finally the child-like spirit, seen in the kids who film with a coffee grinder – all embryos of the major themes that he would develop in the future, in this case without any quality of it being an illusory look back. What this film highlights, however, aside from similar details found in future works, is one of the fundamental components of Tati's comedy, with which he radically distinguishes himself from those who have had the habit of identifying with him. Let's say, for simplicity's sake, that Langdon is the poet, Keaton the loner desperately trying to have a life, Chaplin the clown, a little Christ who car-



ries the unhappiness of the world on his feeble shoulders. Tati is first and foremost a sportsman, champion in every category (boxing, fencing, velocipede, canoeing, competitive hunting, tennis, rod fishing, etc.), who dreams of conquering the world and more or less does, never discouraged by actual failure and eternally aspiring without let up to set new records: a record for speed in Jour de Fête; a record for slowness in Les Vacances de Monsieur Hulot – basically the same research in the end, maybe of the absolute.

Claude Beylie, *Jacques Tati inconnu*, "Cinéma 57", n. 23, December 1957

LA BELLE ET LA BÊTE

Francia, 1946 Regia: Jean Cocteau

■ T. it.: *La bella e la bestia*. T. int.: *Beauty and the Beast*. Sog.: dal racconto omonimo di Jeanne-Marie Leprince de Beaumont. Scen., Dial.: Jean Cocteau. F.: Henri Alekan. M.: Claude Ibéria. Scgf.: Christian Bérard. Mus.: Georges Auric. Su.: Jacques Carrère, Jacques Lebreton. Int.: Jean Marais (Avenant/La Bestia/Il principe), Josette Day (Belle), Mila Parély (Félicie), Nane Germon (Adélaïde), Marcel André (padre di Belle), Michel Auclair (Ludovic), Jean Cocteau (narratore). Prod.: André Paulvé per Discina. Pri. pro.: 29 ottobre 1946 ■ DCP. D.: 94'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ■ Da: Cinémathèque française ■ Restaurato da SNC – Groupe M6 e La Cinémathèque française, con il sostegno del Fonds Culturel Franco Américain – DGA MPAA SACEM WGAW / *Restored by SNC – Groupe M6 and La Cinémathèque française, with the support of Fonds Culturel Franco Américain – DGA MPAA SACEM WGAW*

Si è fatto ricorso alle note e alle copie di riferimento stabilite da Henri Alekan durante il restauro del 1995. Il diario tenuto da Cocteau durante le riprese del film (*La Belle et la Bête, Journal d'un Film*) ha ugualmente fornito preziose indicazioni riguardo alla tonalità e alla qualità visiva desiderate dall'autore-regista.

Tutti conoscono il racconto di Madame Leprince de Beaumont, un racconto spes-

so attribuito a Perrault perché si trova vicino a *Peau d'Ane* sotto la prestigiosa copertina della *Bibliothèque Rose*.

Il postulato del racconto richiede la fede e la buona fede dell'infanzia. Voglio dire che bisogna crederci in partenza e ammettere che cogliere una rosa possa trascinare una famiglia nell'avventura, che un uomo possa essere trasformato in una bestia e viceversa. Simili enigmi indispungono gli adulti facili ai pregiudizi, fieri dei loro dubbi, armati di derisione. Ma ho la tracotanza di credere che il cinema che mostra l'impossibile possa azzardare di imporlo, in qualche modo, e di mettere un caso singolare al plurale.

Spetta a noi (cioè a me e ai miei collaboratori, che siamo una sola cosa) evitare quelle inverosimiglianze che disturbano ancor più nell'inverosimile che nella realtà. Non si può portare in primo piano ciò che è distante, o rendere in maniera sfocata ciò che è vicino. Perché il mistero possiede le sue leggi, che sono simili a quelle della prospettiva. Le linee di fuga sono così impeccabili e l'orchestrazione così delicata che la minima nota falsa stonerebbe. Non dico ciò che ho fatto ma quello che conto di fare, per quanto possibile. Il mio metodo è semplice: non ricercare la poesia. Essa deve venire da sé. Il solo udire il proprio nome sussurrato la spaventa. Cercherò di costruire un tavolo. Starà a voi mangiarvi, esaminarlo o farne legna da ardere.

Jean Cocteau, *Beauty and the Beast. Diary of a Film*, Dove Publications, New York 1972

The notes and reference copies made by Henri Alekan during the 1995 restoration have been used. The diary kept by Cocteau during filming (La Belle et la Bête, Journal d'un Film) has also provided the precious indications regarding tone and visual quality that the director wanted.

Everybody knows the story by Madame Leprince de Beaumont, a story often attributed to Perrault, because it is found next to Peau d'Ane between those bewitching covers of the Bibliothèque Rose. The postulate of the story requires faith, the faith of childhood. I mean that one must believe implicitly at the very beginning and not question the possibility that the mere picking of a rose might lead a

family into adventure, or that a man can be changed into a beast, and vice versa. Such enigmas offend grown-ups who are readily prejudiced, proud of their doubt, armed with derision. But I have the impudence to believe that the cinema which depicts the impossible is apt to carry conviction, in a way, and may be able to put a 'singular' occurrence into the plural.

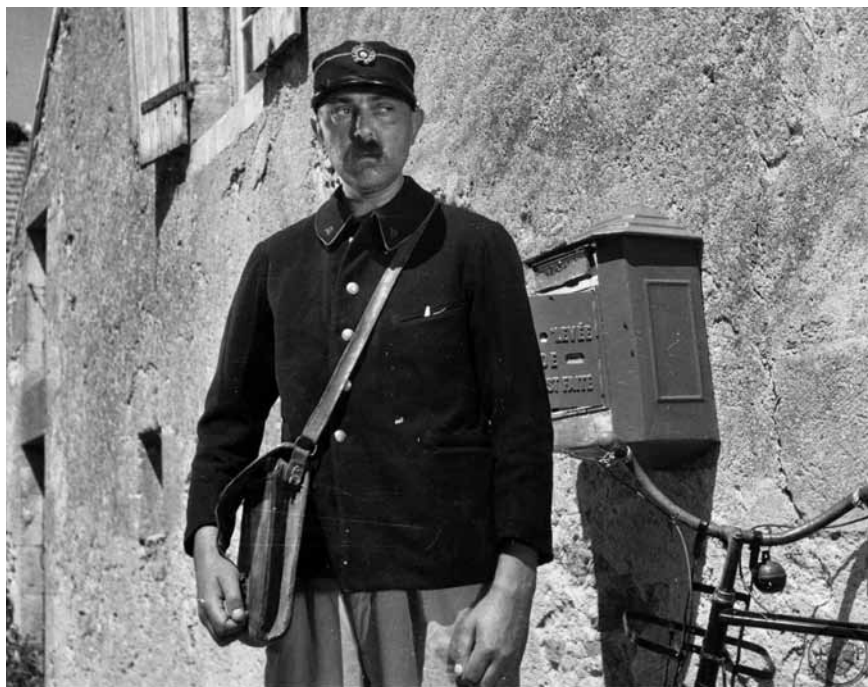
It is up to us (that is, to me and my unit – in fact, one entity) to avoid those impossibilities which are even more of a jolt in the midst of the improbable than in the midst of reality. For fantasy has its own laws which are like those of perspective. You may not bring what is distant into the foreground, or render fuzzily what is near. The vanishing lines are impeccable and the orchestration so delicate that the slightest false note jars. I am not speaking of what I have achieved, but of what I shall attempt within the means at my disposal.

My method is simple: not to aim at poetry. That must come on its own accord. The mere whispered mention of its name frightens it away. I shall try to build a table. It will be up to you then to eat at it, to examine it or to chop it for the firewood. Jean Cocteau, *Beauty and the Beast. Diary of a Film*, Dove Publications, New York 1972

JOUR DE FÊTE

Francia, 1949 Regia: Jacques Tati

■ T. it.: *Giorno di festa*. T. int.: *The Big Day*. Scen.: Jacques Tati, Henri Marquet, con la collaborazione di René Wheeler. F.: Jacques Mercanton, Jacques Sauvageot. M.: Marcel Moreau. Scgf.: René Moulart. Mus.: Jean Yatove. Int.: Jacques Tati (François, il postino), Guy Decombe (Roger), Paul Frankeur (Marcel), Santa Relli (moglie di Roger), Maine Vallée (Jeannette), Delcassan (la pettegola), Jacques Beauvais (proprietario del caffè), Roger Rafal (il parrucchiere), gli abitanti di Sainte-Sévère-sur-Indre. Prod.: Fred Orain, André Paulvé per Cady Films. Pri. pro.: 11 maggio 1949 ■ DCP. D.: 87'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ■ Da: Les Films de Mon Oncle ■ Il restauro della prima versione di *Jour de fête* è stato



Jour de fête

effettuato da Les Films de Mon Oncle presso i laboratori L'Immagine Ritrovata e L.E. Diapason (per il suono) / *The restoration of the first version of Jour de fête was carried out by Les Films de Mon Oncle at the laboratories of L'Immagine Ritrovata and L.E. Diapason (for the sound)*

Il negativo originale della versione in bianco e nero del 1949 è purtroppo andato perduto e dopo l'uscita della versione a colori inedita nel 1995, non è stato condotto nessun lavoro sulle due versioni in bianco e nero concepite da Tati. Nel 2012, questa prima versione in bianco e nero è stata digitalizzata in 4K a partire da due controtipi positivi d'epoca su supporto nitrato conservati presso gli Archives Françaises du Film. Anche il sonoro a densità variabile è stato tratto da questi due controtipi positivi combinati.

Il titolo stesso è in sé una metafora della Liberazione – non dimentichiamo che il film fu girato tre anni dopo – dell'euforia e delle celebrazioni che suscitò in tutta la Francia. La lunga scena dell'innalzamento di un palo con il drappo tricolore ha un'innequivocabile valore simbolico. [...]

Per sottolineare ancora la metafora, trovo assai pertinente un'osservazione di Sophie Tatischeff [figlia di Jacques Tati] sulla somiglianza del postino con il generale De Gaulle nella scena in cui, visto in primo piano di spalle, saluta dal balcone del caffè la fanfara che arriva nella piazza del paese. Non è così incongruo se si pensa all'alta taglia, all'uniforme, al képi del personaggio... Nello stesso ordine di idee si potrebbero assimilare le prodezze fisiche (*Jour de fête* è senza dubbio il più fisico e keatoniano dei film di Tati) del postino che cerca di rivaleggiare con la posta americana, agli sforzi di De Gaulle per preservare l'identità, la *grandeur* della Francia di fronte all'egemonia americana del dopoguerra in Europa. Ma questo paragone non spiega certo tutto il film... La specificità di *Jour de fête* risiede prima di tutto nella sua armonia generale e nella fluidità che il tragitto del postino con la bicicletta imprime al suo svolgimento. Armonia visiva, innanzitutto, quella di un paesaggio [...] che apre e chiude il film, dove si iscrivono una ad una le case del paese, poi le fiere e gli abitanti. È la Francia del passato, che Tati contrapporrà nettamente, in *Mon oncle*, al mondo moderno, duro e ermetico; un mondo che

invaderà tutto lo spazio in *Playtime*. Ma in *Jour de fête* non c'è nessuna dicotomia: le fiere e le loro attrazioni si fondono dolcemente nell'universo bonario del paese di Sainte-Sévère (sic) [...]; il servizio di posta americana, vista in un documentario, è un elemento fantastico, talmente irreali nel contesto che serve piuttosto da motore poetico che ispira la gestualità del postino; le beffe di cui è l'oggetto non sfociano né nell'alienazione né nel dramma. Infine il giro finale, capolavoro di virtuosità acrobatica, che è allo stesso tempo frenetico e assurdo (François consegna ogni volta le lettere nel modo più esilarante, ne appunta una su un forcone, ne infila un'altra nella mietitrice), è di un'assoluta bellezza formale e cinetica.

Vincent Ostria, *Couleur locale*, "Cahiers du cinéma", n. 487, gennaio 1995

The original negative from the black and white 1949 version has unfortunately been lost and, since the release of the colour version in 1995, no work had been carried out on Tati's two black and white versions. In 2012, this first black and white version was digitalized in 4K, starting from two duplicates positive from the era on nitrate film conserved in the Archives Françaises du Film. The variable density sound was also taken from these two duplicates.

The title is itself a metaphor for the Liberation – not forgetting that the film was filmed three years after it happened – of the euphoria and the celebrations that it caused throughout France. The long scene with the raising of the flag pole with the tricolour has an undeniably symbolic quality. [...] To further highlight the metaphor, it is worth mentioning Sophie Tatischeff's [daughter of Jacques Tati] observation about the similarity between the postman and General Charles De Gaulle, in a close up, filmed from behind, as he waves from the café balcony to the fanfare arriving in the town square. It is not so inconsistent if you think about the high rank, the uniform, the character's kepi... It the same way of thinking, the physical feats of the postman who tries to compete with the American postal service (Jour de fête is without doubt the most physical and Keatonesque of Tati's films) can be compared to De Gaulle's efforts

to preserve the identity and the grandeur of France in the face of the American domination of postwar Europe. But this comparison certainly does not explain the whole film...

The peculiarity of Jour de fête can mainly be found in its general harmony and fluidity that it is given by the postman's journey by bicycle. Visual harmony, above all in the landscape [...] which the film opens and closes with, including the houses of the town, the fair and the inhabitants one after the other. It is the France of the past, which he clearly contrasts in Mon Oncle, with the hard, obscure modern world. But in Jour de fête there is no dichotomy: the fairs and their attractions blend together sweetly in the good-natured universe of the town of Sainte-Sévère (sic) [...]. The American postal service, seen in a documentary, is an illusory element, so unreal in the context that it serves mainly as a poetic engine which inspires the postman's gestures and the jokes he is subjected to, which do not result in alienation or drama. [...]. His final post round, which is both a masterpiece of acrobatic virtuosity and at the same time frenzied and absurd (François delivers every letter in a funnier way, one on a pitchfork, another he inserts into a combine harvester), is conventional and kinetic absolute beauty. Vincent Ostria, *Couleur locale*, "Cahiers du cinéma", n. 487, January 1995

supporto del CNC - Archives Françaises du Film presso il laboratorio L'Image Retrouvée / The restoration was carried out by Pathé with the support of CNC - Archives Françaises du Film at L'Image Retrouvée film laboratory in 2013

"Quando Gérard Philipe appare all'inizio del film, gli è successo qualcosa di grave che il pubblico non sa e che conoscerà esclusivamente dal comportamento dell'eroe di fronte alla gente che lo circonda e senza l'ausilio di nessun flashback. I fatti quindi sono solo suggeriti, la macchina da presa racconta una storia senza prendere posizione, è un po' come se fosse invitata a osservare come si comporta un gruppo di persone nel piccolo albergo di una spiaggia del nord. È come quando cerchiamo di scoprire, in un treno o in un ristorante, chi possano essere le persone che sono sedute intorno a noi e che cosa sia potuto accadere nelle loro vite per avere un'aria così infelice, così stupida o così felice" (Yves Allégret).

Une si jolie petite plage è un film d'atmosfera, dove domina il paesaggio cupo e opprimente di una costa invernale desolata, battuta da una pioggia ossessiva e ininterrotta, che, anche grazie alla fotografia di Henri Alekan, al tessuto di penombre e umidità, diviene una dimensione di pura disperazione. Il clima si riflette

nella maschera tragica di Gérard Philipe (Pierre), che arriva una sera d'inverno nella squallida pensione di una piccola cittadina balneare del nord della Francia (le riprese avvennero in parte a Barneville, nel Cotentin), per cercare riposo. In realtà Pierre trascorse la sua giovinezza proprio in quei luoghi come orfano ospitato dall'Assistance publique e il suo ritorno è in realtà una fuga perché ha assassinato una ricca cantante che lo manteneva ed è schiacciato dai sensi di colpa e dalla rovina della sua esistenza.

Ex assistente di Jean Renoir, Paul Fejos e Augusto Genina, oltre che del fratello Marc, Allégret ravvivò nel dopoguerra, senza manierismi, i temi, le figure e l'estetica del Realismo poetico o Populismo tragico, con una trilogia che è considerata il meglio della sua opera e che comprende, oltre a *Une si jolie petite plage*, anche *Dédée d'Anvers* (1947) e *Manèges* (1949). Gli elementi che connotavano quella grande stagione del cinema francese - il senso di tormentata disillusione, il destino segnato da un passato colpevole - divennero i lineamenti del malessere esistenziale e della *noirceur* post bellica di una generazione che non era uscita indenne dall'orrore della guerra. Con l'apporto dello sceneggiatore Jacques Sigurd, Allégret circonda il protagonista di un'umanità, ora abietta, ora generosa, e

UNE SI JOLIE PETITE PLAGE

Francia-Olanda, 1949

Regia: Yves Allégret

■ T. it.: *La via del rimorso*. T. int.: *Such a Pretty Little Beach e Riptide*. Scen., Dial.: Jacques Sigurd. F.: Henri Alekan. M.: Léonide Azar. Scgf.: Maurice Colasson. Mus.: Maurice Thiriet. Su.: Pierre Calvet, Jacques Carrère. Int.: Madeleine Robinson (Marthe), Gérard Philipe (Pierre), Jean Servais (Fred), André Valmy (Georges), Jane Marken (signora Mahieu), Paul Villé (signor Curlier). Prod.: Émile Darbon, Compagnie Industrielle et Commerciale Cinématographique (CICC). Pri. pro.: 19 gennaio 1949 ■ DCP. D.: 90'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ■ Da: Pathé

■ Restaurato nel 2013 da Pathé con il



Une si jolie petite plage



The Lusty Men

accentua la suggestione nera del racconto rendendo onnipresente la donna assassinata, che rimane senza volto (ma si sente la sua voce mentre canta).

Roberto Chiesi

"When Gérard Philipe appears at the beginning of the film, something has happened to him that we do not know about, we only see the hero's behaviour in front of the people who surround him without the aid of a flashback. The facts are therefore only hinted at; the camera tells the story without taking sides. It is a bit like it has been invited to observe how a group of people behave in a small hotel at a northern beach. It is like when we are on a train or in a restaurant and we try to find out something about the people sitting nearby, what might have happened in their lives to cause them to be so sad, stupid or happy" (Yves Allégret).

Une si jolie petite plage is an atmospheric film, where the gloomy and oppressing landscape dominates, battered by an obsessive uninterrupted rainfall which, thanks also to Henri Alekan's photography with a shadowy and humid feel, provides a dimension of pure desperation. The climate is reflected in the tragic face of Gérard Philipe (Pierre), who on a winter's evening arrives in a dreary rented room in a small resort town in the north of France

(the filming took place partly in Barneville, Cotentin) looking for a rest. In reality Pierre spent his youth in those places like an orphan who was looked after by social services and his comeback is actually an escape because he has killed the rich female singer who supported him and he is tortured by guilt and his own ruin.

The former assistant to Jean Renoir, Paul Fejos and Augusto Genina, as well as his brother Marc, Allégret revived, without affectation, themes, forms and aesthetics of poetic realism or tragic populism in the post-war period, with a trilogy that is considered the best of his work and that includes Une si jolie petite plage, Dédée d'Anvers (1947) and Manège (1949). The elements that characterise that great phase of French cinema – the sense of tormented disillusion and destiny marked by a guilty past became the existential malaise and the post-military darkness of a generation which had not escaped from the horrors of war unscathed. With the contribution of the scriptwriter Jacques Sigurd, Allégret surrounds the main character with people, at times abject, at times generous, accentuating the story's dark suggestive nature, making the murdered woman omnipresent; she remains faceless, but we can hear her voice singing.

Roberto Chiesi

THE LUSTY MEN

USA, 1952 Regia: Nicholas Ray

■ T. it.: *Il temerario*. Sog.: dal racconto di Claude Stanush. Scen.: David Dortort, Horace McCoy. F.: Lee Garmes. M.: Ralph Dawson. Scgf.: Albert D'Agostino, Alfred Herman. Mus.: Roy Webb. Su.: Phil Brigandi, Clem Portman. Int.: Susan Hayward (Louise Merritt), Robert Mitchum (Jeff McCloud), Arthur Kennedy (Wes Merritt), Arthur Hunnicutt (Booker Davis), Frank Faylen (Al Dawson), Walter Coy (Buster Burgess), Carol Nugent (Rusty), Maria Hart (Rosemary Maddox). Prod.: Thomas S. Gries, Jerry Wald e Norman Krasna per Wald/Krasna Productions. Pri. pro.: 24 ottobre 1952 ■ 35mm. D.: 113'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: The Film Foundation e Warner Bros. per concessione di Park Circus ■ Restaurato da Warner Bros. in collaborazione con The Film Foundation e The Nicholas Ray Foundation. Restaurato a partire da un negativo camera originale 35mm usando i tradizionali metodi fotochimici. Il negativo sonoro originale è andato distrutto, il restauro del suono è stato dunque completato a partire da un negativo nitrato 35mm ri-sonorizzato conservato presso il Royal Film Archive of Belgium. Warner Bros. ha anche utilizzato un controtipo nitrato proveniente dal Belgio per sostituire sezioni danneggiate nel negativo camera originale / *Restored by Warner Bros. in collaboration with The Film Foundation and The Nicholas Ray Foundation. Restored from the original 35mm camera negative using traditional photochemical methods. The original soundtrack negative had been destroyed, therefore sound restoration was completed from a 35mm nitrate re-record negative held by the Royal Film Archive of Belgium. Warner Bros. also used a nitrate picture dupe from Belgium to replace sections damaged in the original camera negative*

È quasi impossibile classificare *The Lusty Men* in un unico genere: essendo ambientato nel mondo del rodeo è strettamente legato al western, ma è anche in parte una storia d'amore, mentre lo stile semi-documentario con cui sono descritti i rodei lo fa sconfinare nello studio sociologico. Sotto i titoli di testa scorrono le scene di

una parata tipicamente americana (con indiani, cowboy e majorette), suggerendo che almeno a un certo livello lo si può interpretare come un film sull'America. Questa lettura è giustificata dal nucleo narrativo, che parla di indipendenza, ambizione, successo e fallimento: in altre parole, del Sogno americano. Ray stesso disse che il film era in parte una risposta al desiderio di molti americani, negli anni del dopoguerra, di metter su casa e famiglia. La sensazione di autenticità, in questo ritratto non idealizzato della povertà, dello sradicamento e del disperato sogno di una vita migliore, è indiscutibile. Nello stesso tempo, come in *Neve rossa*, la tendenza al pessimismo si unisce a un lirismo che sconfina nell'astrazione, e la descrizione della vita quotidiana nell'ambiente del rodeo si presta anche a contenere una meditazione su questioni morali e metafisiche. [...]

Probabilmente il più elegiaco tra i film di Ray, grazie anche alla fotografia scarna e monocroma di Lee Garmes, *The Lusty Men* anticipava con il suo tono da ballata gli intrecci più liberi e meno convenzionali di film pur diversi tra loro come *Johnny Guitar*, *Gioventù bruciata*, *La vera storia di Jess il bandito*, *Il paradiso dei barbari* e *Ombre bianche*. [...] Ray usò e sondò efficacemente l'aggressività di Susan Hayward e l'impertinenza di Arthur Kennedy e intravide una dolorosa vulnerabilità nel temperamento taciturno, malinconico e virile di Robert Mitchum: vigile, sensibile, tenace ma mai scontatamente macho, Jeff McCloud è forse il miglior ruolo di Mitchum, certamente il più toccante e nobile, anche grazie alla simpatia del regista per le figure di solitari. Ray e i suoi attori appaiono sempre consapevoli di ciò che stanno facendo (il che sorprende, date le circostanze della lavorazione del film): le immagini, il dialogo, le scenografie e la recitazione restituiscono una descrizione sempre assolutamente plausibile del mondo del rodeo, mentre i temi più profondi – l'amore, la perdita e la redenzione, la dignità e l'abnegazione – sono lasciati liberi di affiorare spontaneamente, quasi organicamente, da quello che è in buona parte un intreccio relativamente poco drammatico su uomini che vogliono scambiarsi le vite. La bellezza del film deriva proprio dal modo solo apparentemente semplice con cui Ray esamina, attraverso

l'insolito e pittoresco mondo del rodeo, un tema universale: il bisogno d'amore, di rispetto e di una casa; il bisogno, in altre parole, di appartenenza.

Geoff Andrew, *The Films of Nicholas Ray*, BFI Publishing, London 2004

The Lusty Men is near-impossible to categorise into any single genre: as a rodeo movie, it is closely linked to the Western, but at the same time, the plot is at least partly a love story, while the semi-documentary style of most of its rodeo scenes lends it the feel of a non-fictional sociological study. Indeed, the shots beneath the opening credits of a typically American parade (featuring Indians as well as cowboys and drum majorettes) are a hint that, on one level at least, the film may be seen as being about America itself; this interpretation is justified by the account of independence, ambition, success and failure – in other words, of the American Dream – that is at the core of the narrative. Ray himself described the film as, in part, a response to the desire of many Americans during the postwar years to settle down with a family in a home of their own, and it certainly exudes a mood of authenticity in its unromantic portrait of poverty, rootlessness and people's desperate dreams of a better life. At the same time, as in On Dangerous Ground, this tendency towards downbeat realism is allied to a lyrical poeticism verging on the abstract, and the depiction of everyday life in the rodeo world is partly a framing device for a meditation on moral and metaphysical questions. [...]

Arguably the most elegiac of Ray's films – thanks partly to Lee Garmes's spare, sombre monochrome camerawork – The Lusty Men also pointed the way forward, with its ballad-like structure, to the loose, less conventional plots of films as diverse as Johnny Guitar, Rebel Without a Cause, The True Story of Jesse James, Wind Across the Everglades and The Savage Innocents. [...] Ray effectively used and probed Susan Hayward's aggression and Arthur Kennedy's cockiness, and found new dimensions in Robert Mitchum's moody, masculine taciturnity to uncover an aching vulnerability: watchful, sensitive, tough, but never once stereotypically macho, Jeff McCloud is perhaps Mitchum's finest role ever, certainly his most moving and digni-

fied, thanks largely, one suspects, to the director's ability to empathise fully with loner figures. At every turn, Ray and his actors appear to understand exactly what they are doing (surprising, perhaps, given the circumstances of the film's making): as painted through images, dialogue, décor and performances, the portrait of rodeo life is never less than completely plausible, while the deeper themes – of love, loss and redemption, of self-respect and self-sacrifice – are allowed to emerge naturally, almost organically, from what is for the most part a relatively undramatic plot about men wanting to exchange their lives with one another. The film's beauty, in fact, derives from the deceptively simple way in which Ray examines, through the unusual, colourful context of the rodeo world, a universal predicament: the need for love, respect and a home; the need, in other words, to feel that one belongs.

Geoff Andrew, *The Films of Nicholas Ray*, BFI Publishing, London 2004

SUDDEN FEAR

USA, 1952 Regia: David Miller

■ T. it.: *So che mi ucciderai*. Sog.: dal romanzo omonimo di Edna Sherry. Scen.: Lenore Coffee, Robert Smith. F.: Charles B. Lang Jr. M.: Leon Barsha. Scgf.: Boris Leven, Edward G. Boyle. Mus.: Elmer Bernstein. Su.: T.A. Carman, Howard Wilson. Int.: Joan Crawford (Myra Hudson), Jack Palance (Lester Blaine), Gloria Grahame (Irene Neves), Bruce Bennett (Steve Kearney), Virginia Huston (Ann Taylor), Touch Conners (Junior Kearney). Prod.: Joseph Kaufmann per Joseph Kaufmann Productions. Pri. pro.: 7 agosto 1952 ■ DCP. D.: 111'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Cohen Film Collection per concessione di Park Circus ■ Restaurato nel 2012 da Cohen Film Collection presso Modern Videofilm a partire da un controtipo positivo 35mm e da un positivo colonna, entrambi provenienti da un negativo 35mm conservato al BFI National Archive / *Restored in 2012 by Cohen Film Collection at Modern Videofilm from a 35mm fine grain and sound positive, both struck from a 35MM negative held at the BFI National Archive*

Sono questi gli anni in cui a Joan Crawford capita di emergere da vischiosi grovigli di melodramma e noir, ora sconfitta ora vittoriosa, ma comunque sola. Sola col suo rimorso, come recita il titolo italiano di *Harriet Craig* (Vincent Sherman, 1950); sola come può esserlo un'intraprendente *single mother* la cui figlia amatissima prima se la fa con l'uomo di mamma, poi lo ammazza, nel capolavoro *Mildred Pierce* (Michael Curtiz, 1945); sola e smarrita per le strade di Los Angeles, preda d'una follia che affonda le radici in un abbandono, in *Anime in delirio* di Curtis Berhardt (1947). A volte poi non emerge affatto, anzi sprofonda nelle acque dell'oceano, come nel finale sublime e wagneriano di *Perdutamente*. Ci sarà un motivo, in tutto questo? A rileggere vent'anni di cinema americano come macrotesto morale, potremmo pensare che questo è quel che ti succede quando sei stata un po' troppo *dancing daughter*, o rubamariti dalle unghie laccate rosso giungla, com'era Joan in *Donne* di Cukor... *Sudden Fear*, in ogni caso, conferma senza scosse la norma divistica.

Myra Hudson è tuttavia un personaggio interessante, nelle premesse persino insolito: una drammaturga (e se ci sono diverse scrittrici nel cinema di questi anni, ben poche scrivono per il teatro), una donna ricca per eredità ma che vive del proprio talento, sicura di sé, imperiosa. Però ha quella solita debolezza femminile, con cui le eroine del *woman's film* anni Quaranta avevano ingaggiato un'aspra dialettica, langue perché le manca un uomo; e nel lungo viaggio in treno da New York a San Francisco cede alle lusinghe di un mediocre attor giovane di cui aveva bocciato il provino. (Sono sequenze molto belle, e il restauro rende giustizia al loro côté nostalgico, ai perduti paesaggi urbani, a San Francisco nel sole del 1952). Il resto è materia nota, lui è Jack Palance e le preferisce Gloria Grahame, mette in atto un piano d'omicidio, lei scopre tutto e sfodera un'autodifesa in forma di trappola per topi, con sciabolate notturne di luci e ombre... però è davvero pietrificata dal dolore, e il film diventa soprattutto questo, uno studio del volto di Joan Crawford,

occhi sbarrati e ogni muscolo teso allo spasimo, ciò che fece scrivere al poco gentile Bosley Crowther che la performance di Mrs. Crawford aveva raggiunto "uno stato di ossificazione". Il regista David Miller tornerà a occuparsi di una maturna *damsel in distress* nel più ricordato e ancora circolante dei suoi film, *Merletto di mezzanotte*, variazione hitchcockiana piacevolmente camp; lì però siamo nel 1960, le ombre del noir e i sensi di colpa del *woman's film* sono alle spalle, la 'ragazza in pericolo' è Doris Day e non ci pensa nemmeno a sbrogliarsela (né a restare) da sola: a liberarla d'un uxoricida fascinoso ma piuttosto bacucco ci pensa anzi un architetto aitante e, questa volta serenamente, molto più giovane di lei.

Paola Cristalli

It was the time when Joan Crawford emerged from the tangled mess of melodrama and noir, at times defeated, at times victorious, but always alone. "Alone with her regret", as the Italian title of Harriet Craig suggests (Vincent Sherman, 1950); alone like a resourceful single mother can be, whose beloved first daughter has an affair with her mother's man, then kills him, in the masterpiece Mildred Pierce (Michael Curtiz, 1945); alone and lost on the roads of Los Angeles, prey to the insanity that is rooted in abandonment, in Curtis Berhardt's Possessed (1947). At time she does not emerge at all, in fact she sinks to the bottom of the ocean, like in the Wagnerian sublime finale to Humoresque. Is there a reason for any of this? Looking at twenty years of American cinema as a moral catalogue, we might think this is what happens when you have been such a dancing daughter, or a wife stealer with painted red nails, like Joan was in Cukor's The Women... However, Sudden Fear treads the same ground without upsetting the standard. Myra Hudson is, however, an interesting character, even one with an unusual premise: a playwright (and if in these years there are various women writers on the screen, very few of them write for the theatre), a woman who is rich from her inheritance but who lives off her talent, self-assured and domineering. However, she has that basic feminine weakness, which the heroines of the Forties woman's films had so bitterly dealt with, she becomes sad because she misses a man. On the long train



Sudden Fear

voyage from New York to San Francisco, she gives in to the flattery of a young mediocre actor who she had previously rejected in an audition. (These are really beautiful sequences and the restoration gives justice to their nostalgic side, the lost urban landscapes and San Francisco in the sun in 1952). The rest is well-known material, he is Jack Palance and he chooses Gloria Grahame over her, he puts together a plan to kill, she discovers everything and gives a show of a self-defense that is like a mousetrap, playing with the lights and shades of the night... but she is really petrified with pain, and the film becomes a study of Joan Crawford's face, eyes open wide and every muscle in spasm, causing the not very kind Bosley Crowther to write that Mrs. Crawford's "theatrical personality has now reached the ossified stage". The director David Miller would return to work with a mature damsel in distress in the best remembered of his films, Midnight Lace, a pleasantly camp Hitchcockian variation. That however was in 1960, the shadow of noir and the guilt of woman's film are behind us, the damsel is Doris Day and she would not even think about doing it herself, nor being on her own; so she is liberated from this charming but rather old wife killer by a handsome architect who is, this time serenely, much younger than her.

Paola Cristalli

DIAL M FOR MURDER (3D VERSION)

USA, 1954 Regia: Alfred Hitchcock

■ T. it.: *Il delitto perfetto*. T. alt.: *Alfred Hitchcock's Dial M for Murder*. Sog.: dal racconto omonimo di Frederick Knott. Scen.: Frederick Knott. F.: Robert Burks. M.: Rudi Fehr. Scgf.: Edward Carrere, George James Hopkins. Mus.: Dimitri Tiomkin. Su.: Oliver S. Garretson, Stanley Martin, Robert G. Wayne. Int.: Ray Milland (Tony Wendice), Grace Kelly (Margot Mary Wendice), Robert Cummings (Mark Halliday), John Williams (capo ispettore Hubbard), Anthony Dawson (capitano Lesgate), Patrick Allen (detective Pearson), George Leigh (detective Williams), Robin Hughes (sergente O'Brien), Alfred Hitchcock (uomo in fotografia). Prod.: Alfred Hitchcock per Warner Bros. Pri. pro.: 29

maggio 1954 ■ DCP. D.: 105'. Col. Versione inglese / *English version* ■ Da: Park Circus

Film di circostanza, girato da Hitchcock per chiudere un contratto e reputato minore a causa della sua apparente assenza di ambizioni. Nelle sue conversazioni con Truffaut, Hitchcock stesso conferma il giudizio. Eppure si tratta di una delle opere più splendide e significative del maestro della suspense. Per nove decimi, l'azione è *rinchiusa* in un'unica scenografia, come il precedente *Rope* e il seguente *Rear Window*. Tale vincolo fornisce a Hitchcock un elemento di unità e di logica, nonché uno stimolo al virtuosismo. *Dial M for Murder* fu girato in 3-D. La tridimensionalità non è qui altro che un immenso e giubilante pleonaso, perché anche nella versione 'piatta' la messa in scena di Hitchcock, quando esplora lo spazio ristretto concessogli dall'unico ambiente in cui si svolge quasi interamente il film, possiede una straordinaria profondità. Hitchcock aveva disdegnato gli effetti shock solitamente impiegati per valorizzare il procedimento, e si era accontentato di piazzare la cinepresa in una buca, in modo che l'obiettivo si trovasse spesso ad altezza pavimento. Più di qualsiasi altro suo film, *Dial M for Murder* pone la questione del virtuosismo hitchcockiano. Serve a esprimere il vero tema del film o a nascondere? Ad ambedue le cose, si potrebbe rispondere [...]. Il virtuosismo e l'immagine pubblica di Hitchcock puntano ad avvolgere in un inganno perfetto una verità sulfurea che si presentava ai suoi occhi come un'evidenza ma che il regista faceva di tutto per respingere, ossia che il crimine rappresenta il compimento supremo di alcuni individui. Discepolo segreto di De Quincey e del suo *Assassinio come una delle belle arti*, Hitchcock ha tratteggiato, accanto a criminali complessati e irresoluti, un numero ancor maggiore di criminali perfettamente a loro agio, creature sataniche cui il crimine fornisce l'unica ragion d'essere. Tra essi, il personaggio interpretato da Ray Milland è uno dei più inquietanti. Non riesce a commettere il delitto perfetto, ma dal punto di vista psicologico e mentale è praticamente il delinquente perfetto: inventivo, audace, suadente e sovranamente imperturbabile. Hitchcock si difese in vari modi da quella che gli sembrava una verità evidente (la vocazione criminale di alcuni individui).

Si convinse e volle convincere gli altri che i suoi film erano divertimenti puri, del tutto privi di importanza. E all'interno dei film stessi si adoperava per far trionfare nella trama la morale più tradizionale, anche quando non era più di moda. Ma come creatore di personaggi non poteva fare a meno di sottolineare la superiorità intellettuale, il fascino, il dandismo, la seduzione, l'aura tragica sprigionata da certi colpevoli rispetto agli innocenti e ai giustizieri, piuttosto insignificanti o insulsi, anche quando si mostrano abili nell'espletare i loro compiti. Allora Hitchcock li muniva di senso dell'umorismo (vedi qui il personaggio dell'ispettore Hubbard interpretato da John Williams). Come molti cineasti hollywoodiani, ma nel suo caso per motivi inerenti più specificamente alla morale, Hitchcock ha seppellito nei suoi film apparentemente più superficiali una parte del senso nascosto della sua opera. Quindi, più un suo film sembrerà minore, più rischierà di essere essenziale.

Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma*. Les films, Robert Laffont, Paris 1992

In his conversations with Truffaut, Hitchcock confirmed that Dial M for Murder was a film he was compelled to make to honor the terms of a contract and which he considered a lesser work, one which he was not all that ambitious about. Nevertheless it is one of the most important and splendid films made by the master of suspense. Nine tenths of the film takes place in one interior set, like its predecessor Rope and the film that followed, Rear Window. This constraint provided Hitchcock with a vehicle for creating unity and impeccable logic, not to mention a stimulus for his virtuosity. Dial M for Murder was shot in 3-D; the use of three dimensionality is however nothing more here than an enormous and joyous redundancy, as even in the 2-D version, Hitchcock staged the action and shooting in the limited and confined space of the single interior with extraordinary depth. Hitchcock was not interested in using the new tool at its most shocking, and most of the time preferred just to put his camera in little niches at ground level. More than any of his other films, Dial M for Murder poses the question regarding Hitchcock's virtuosity: was it used to express the theme of the film or to hide it? In some ways, one could say it did both...

Hitchcock's genius - and his own public image - aimed at wrapping a dark reality within some perfect act of deception that seemed to him evidence, which he would then do everything to repel, that for some individuals the crowning achievement of their lives would be the crime they would commit. A secret disciple of De Quincey and his On Murder Considered as One of the Fine Arts, Hitchcock concocted, beside a handful of unsteady and neurotic criminals, many more who were perfectly comfortable and secure, satanic creatures whose crimes gave them their main reason to exist. Among them, the character played by Ray Milland is one of the most disturbing. He doesn't quite pull off the perfect crime, but from a psychological point of view he is practically the perfect criminal: inventive, audacious, suave and supremely unflappable.

Hitchcock covered himself in a number of ways against what seemed to him to be an obvious fact (that some individuals are career criminals). He convinced himself and wanted to convince others that his films

were meant solely to entertain, not meant to be taken seriously. He made sure that all of his films ended up with the moral "right" prevailing, even after that went out of style. Nevertheless in creating his characters he could not help but underline the intellectual superiority, charm, foppishness, seduction and tragic glow emanating from certain criminals compared to the guiltless and the representatives of the law, portrayed mainly as dull and largely insignificant, even when quite talented at what they did. Hitchcock then armed himself with a sense of humor (transmitted in this instance through the character of Inspector Hubbard played by John Williams). Like many Hollywood filmmakers, but in his case more for personal reasons more than any thoughts of morality, Hitchcock often buried the hidden meaning of his work within his seemingly more superficial films. As a result the more minor a film of his might seem to be, the more likely it is to be significant.

Jacques Lourcelles, Dictionnaire du cinéma. Les films, Robert Laffont, Paris 1992

RICHARD III

GB, 1955 Regia: Laurence Olivier

■ T. it.: *Riccardo III*. Sog.: dalla tragedia omonima di William Shakespeare. Scen.: Colley Cibber, David Garrick. F.: Otto Heller. M.: Helga Cranston. Scgf.: Roger K. Furse, Carmen Dillon. Mus.: William Walton. Su.: Red Law, Bert Rule, George Stephenson. Int.: Laurence Olivier (Riccardo III), Cedric Hardwicke (Edward IV), Ralph Richardson (duca di Buckingham), John Gielgud (Giorgio, duca di Clarenza), Nicholas Hannen (arcivescovo), Mary Kerridge (regina Elizabeth), Pamela Brown (Jane Shore), Paul Huson (Edward, principe di Galles), Claire Bloom (Lady Anna), Stanley Baker (Henry, conte di Richmond). Prod.: Laurence Olivier, Alexander Korda per London Film Productions. Pri. pro.: 13 dicembre 1955 ■ DCP 4K. D.: 158'. Col. Versione inglese / *English version* ■ Da: Sony Columbia per concessione di Park Circus ■ Restaurato da The Film Foundation e Janus Films, in associazione con BFI National Archive, ITV Studios Global Entertainment Ltd., Museum of Modern Art e Romulus Films / *Restored by The Film Foundation and Janus Films, in association with the BFI National Archive, ITV Studios Global Entertainment Ltd., the Museum of Modern Art, and Romulus Films*. Restauro finanziato da / *Restoration funding provided by the Hollywood Foreign Press Association and The Film Foundation*. Tutti gli elementi sono stati scansionati a risoluzione 4K presso Cineric, New York / *All the elements were scanned in 4K resolution at Cineric, Inc., in New York*

Quando fu proiettato al Leicester Square Theatre di Londra nel 1955, *Riccardo III* durava 161 minuti. Soggetto a tagli da parte dei distributori cinematografici e televisivi, il film, negli anni, è stato proiettato in versioni di durate differenti, anche di venti minuti più corte rispetto all'originale. Nel 2012, The Film Foundation ha portato a termine un restauro digitale di una versione di 158 minuti. Questo restauro ha utilizzato, per la prima volta, il negativo camera originale in VistaVision, le matrici di separazione tricroma (YCM) e il girato tagliato dal negativo originale, creando così la più lunga versione esistente del film.



Alfred Hitchcock sul set di *Dial M for Murder*



Richard III

Fu in un cinema di New York, negli anni Cinquanta, che vidi per la prima volta la versione cinematografica del *Riccardo III* di Shakespeare diretta da Laurence Olivier. All'epoca ero una giovanissima studentessa di recitazione. Quello che avrei sempre ricordato, a parte il timbro metallico e malevolo della voce di Olivier – che quando si alzava stridula ricordava quella di Hitler – erano le sue labbra sottili color carminio, il suo farsetto rosso scuro e i suoi guanti scarlatti. Dopo più di cinquant'anni potevo ancora rievocare le sfumature di rosso di questa versione in Technicolor del sanguinario dramma storico di Shakespeare sugli ultimi giorni della corrotta casa di York, quando lo storpio Duca di Gloucester, il futuro Riccardo III (Olivier), si assicurò con l'omicidio il trono d'Inghilterra.

Rividi poi il film in 35mm, in 16mm e poi in Dvd, ma l'impressione originale non ne fu confermata. Purtroppo le copie erano scure e sbiadite. Sarebbe stata una sciagura per qualsiasi film, ma fu particolar-

mente triste nel caso di *Riccardo III*, dove il colore è un elemento particolarmente espressivo, e non solo perché i rossi rimandano a pensieri e atti sanguinari (mentre sullo schermo si vede pochissimo sangue). Nella grande scena della battaglia, momento culminante del film, il colore viene impiegato in maniera ancora più sottile. Quando vediamo il Conte di Richmond (il futuro Enrico VII) e il suo esercito, sappiamo che sconfiggerà Re Riccardo se non altro perché i costumi color grigio-azzurro e marrone chiaro di Richmond e dei suoi soldati si intonano perfettamente con i colori del cielo e della campagna inglese. Sono i colori stessi a proclamare che Enrico, il primo dei Tudor, è il legittimo re. [...] *Riccardo III* è stato ora restaurato, permettendoci di ammirare il film di Olivier in tutto il suo splendore. La strategia visiva del regista è estremamente semplice. Con l'eccezione della battaglia finale, il film fu girato in teatro di posa, prevalentemente in piani lunghi e americani utilizzando un

grandangolo. La lente produce un appiattimento dello spazio, che insieme all'artificiosità degli scenari e alle carrellate poco invasive fa sì che le immagini ricordino i dipinti o gli arazzi medievali. Quando Riccardo si impadronisce di questo spazio apparentemente bidimensionale, però, è come se improvvisamente indossassimo gli occhiali 3D. Olivier ottiene questa tridimensionalità fisicamente, con le sue movenze energiche, ma anche psicologicamente, infrangendo la quarta parete per trascinarci nella storia: a volte con un semplice sguardo nell'obiettivo, a volte invitando la nostra complicità con interi monologhi recitati unicamente per la macchina da presa, come se al mondo non ci fossimo che lui e noi.

Amy Taubin

When it premiered at London's Leicester Square Theatre in 1955, Richard III ran 161 minutes. Subjected to cuts by both theatrical and television distributors, the

film has been shown at various lengths over the years, including versions as much as twenty minutes shorter. In 2012, The Film Foundation completed an extensive digital restoration of a 158-minute cut of the film. This restoration utilized, for the first time, the original VistaVision camera negative, the original YCM separation masters, and footage trimmed from the original negative, to create the longest existing version of the film.

I first saw Laurence Olivier's film version of Shakespeare's *Richard III* in a theater in New York City sometime in the late 1950s, when I was a teenage acting student. What I've always remembered from that screening, besides the nasty, metallic timbre of Olivier's voice – when it suddenly rose to a shriek, he sounded just like Hitler – were his thin, carmine lips, his oxblood doublet, and his scarlet gloves. In other words, more than fifty years later, I could still see in my mind's eye all the different shades of red in this Technicolor rendering of Shakespeare's bloody historical drama about the last days of the corrupt house of York and how the twisted Duke of Gloucester, afterward Richard III (Olivier), murdered his way to the throne of England. Subsequent viewings of both 35mm and

16mm prints and the Dvd did nothing to reinforce my original impression. Sadly, the color in the prints was murky and faded. This would be unfortunate in the case of any film, but it was particularly devastating to *Richard III* (1955), where color is such an important expressive element – and not only because the reds are employed as a substitute for bloody thoughts and deeds. (There is very little blood actually shown on-screen.) A subtler use of color occurs in the big battle scene that climaxes the film. From the moment that we see the Earl of Richmond, afterward Henry VII, and his forces, we know he will be victorious over King Richard and his army, if for no other reason than because the pale blue-gray and light brown costumes that Richmond and his soldiers wear are perfectly matched to the colors of the sky and fields of the English countryside. The colors themselves proclaim that Henry, the first of the Tudors, is the rightful king. [...] *Richard III* has now been restored: so we can see Olivier's spectacle in all its glory. The director's visual strategy is startlingly simple. Apart from the final battle, the film was shot on sets, mostly in medium and long shots employing a relatively wide-angle lens. The lens has the effect of flattening the space so that, combined with

the artificiality of the sets and the unobtrusive dolly moves, the images resemble medieval paintings or tapestries. When Richard takes command of this seemingly two-dimensional space, however, it is as if we had suddenly donned 3D glasses. He achieves this three-dimensionality physically, through his robust movements, and also, taking it a step further, psychologically, by breaking the fourth wall to include us in the drama – sometimes with a mere glance at the camera, sometimes inviting our complicity by speaking entire soliloquies directly into the lens, as if there were no one else in the world but him and you.

Amy Taubin

NI LIV

Norvegia, 1957 Regia: Arne Skouen

[Nove vite] ■ T. int.: *Nine Lives*. Sog.: dal romanzo *We Die Alone* di David Howarth. Scen.: Arne Skouen. F.: Ragnar Sørensen. Mus.: Gunnar Sønstevoid. Int.: Jack Fjeldstad (Jan Baalsrud), Henny Moan (Agnes), Alf Malland (Martin), Joachim Holst-Jensen (Bestefar), Lydia Opøien (l'ostetrica), Edvard Drabløs (il maestro). Prod.: A/S Nordsjøfilm ■ 35mm. D.: 96'. Bn. Versione norvegese / *Norwegian version* ■ Da: National Library of Norway



Ni liv

Arne Skouen, nato 100 anni fa (1913-2003), è un gigante del cinema norvegese. Scrittore e regista prolifico, seppe districarsi tra cinema a teatro e fu anche un mordace giornalista per i due principali quotidiani norvegesi. Pubblicò romanzi, saggi e opere teatrali: nel 1932 debuttò come romanziere e sette anni dopo come drammaturgo. Durante la Seconda guerra mondiale prese parte alla resistenza, prima a Oslo (trasmettendo notizie agli alleati) e poi a Stoccolma, Londra e New York, dove lavorò come giornalista per le forze alleate dedicandosi anche all'attività di drammaturgo. Durante la guerra, a New York, guardò *Alba tragica* di Marcel Carné fino a conoscerlo a memoria. Molti suoi film rivelano tracce di questo capolavoro. Nei film di Skouen i protagonisti sono spesso in lotta con la loro psiche e la loro inadeguatezza, e nello scontro con gli avversari dipendono da forze che li sovrappongono. Tra il 1949 e il 1969 Arne Skouen

diresse diciassette film, quattro dei quali erano drammi ambientati durante la Seconda guerra mondiale.

Ni liv è tratto da un libro del 1955 di David Howarth, *We Die Alone*, che narra la vera storia di Jan Baalsrud, eroe della resistenza norvegese. Il gruppo di resistenti di Baalsrud viene sorpreso dai soldati tedeschi mentre tenta di portare di nascosto armi e rifornimenti nel nord della Norvegia. I suoi compagni vengono uccisi ma Baalsrud, ferito al piede, fugge a nuoto nelle gelide acque del fiordo. Inizia così il suo lungo viaggio verso il confine con la Svezia.

Nella sua fuga il protagonista deve fare affidamento sulla solidarietà dei norvegesi. Il vero nemico svolge qui un ruolo secondario, perché l'eroe deve battersi soprattutto contro una natura spietata e i propri demoni interiori.

Nel 1958 *Ni liv* fu in concorso al Festival di Cannes e venne candidato all'Oscar per il miglior film straniero.

Bent Bang-Hansen

Arne Skouen, born 100 years ago (1913-2003), is a giant in Norwegian cinema. Skouen was a productive writer and director within film and theatre, as well as a sharp-penned journalist for the two largest papers in Norway. In addition to this he had several books published as a novelist, a playwright, and a writer of non-fiction. In 1932 he made his debut as a novelist, seven years later as a playwright. During WWII he was involved in the resistance, first in Oslo, Norway as an agent sending news to the allied abroad. Later he was stationed in Stockholm, London and New York working partly as a journalist for the allied forces and scriptwriter on the side. During the war, in New York, he watched Marcel Carné's Le Jour se lève (1939) till he knew it by heart. Many of Skouen's films show traces of this masterpiece.

In Skouen's films we often see main characters struggling with their inner psyche and inadequacy, dependent on forces beyond themselves against the opponents. Arne Skouen directed seventeen feature films between 1949 and 1969, four of those were WWII dramas.

Ni liv is based on David Howarth's book We Die Alone from 1955, recounting the authentic drama of Jan Baalsrud, a Norwegian resistance man during WWII. Baalsrud's group of resistance men are discov-

ered by German soldiers while smuggling weapons and supplies by boat into North-Norway. His group mates are killed, but Baalsrud escapes, swimming the icy fjord after having a toe shot off. His long journey to the Swedish border begins.

The main character gets totally dependent on friendly Norwegians in his escape. The enemy of war plays a minor part in this war drama. First and foremost the harsh, cold nature and his own psyche and inner demons are the protagonist's main enemies. Ni liv was screened in the main competition at the Cannes Film Festival 1958, and was nominated for an Academy Award for Best Foreign Language Film in 1958.

Bent Bang-Hansen

HIROSHIMA MON AMOUR

Francia-Giappone, 1959

Regia: Alain Resnais

■ Scen: Marguerite Duras. F.: Michio Takahashi, Sacha Vierny. M.: Jasmine Chasney, Henri Colpi, Anne Sarraute. Scgf.: Esaka, Antoine Mayo, Maurice Petri. Mus.: Georges Delerue, Giovanni Fusco. Int.: Emmanuelle Riva (lei), Eiji Okada (lui), Stella Dassel (la madre), Pierre Barbaud (il padre), Bernard Fresson (il fidanzato tedesco). Prod.: Anatole Dauman, Samy Halfon per Argos Films. Pri. pro.: 10 giugno 1959 ■ DCP. D.: 92'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ■ Da: Argos Films ■ Restaurato da Argos Films, Fondation Groupama Gan pour le Cinéma, Fondation Technicolor pour le Patrimoine du Cinéma, Fondazione Cineteca di Bologna, con il sostegno di Centre National du Cinéma et de l'Image Animée presso il laboratorio L'Imagine Ritrovata / *Restored by Argos Films, Fondation Groupama Gan pour le Cinéma, Fondation Technicolor pour le Patrimoine du Cinéma, Fondazione Cineteca di Bologna, with support from Centre National du Cinéma et de l'Image Animée at l'Imagine Ritrovata laboratory.* Color grading supervisionato da / *supervised by* Renato Berta

A 54 anni dalla sua uscita nelle sale, *Hiroshima mon amour* è stato restaurato interamente in 4K attraverso un lungo e

complesso lavoro, realizzato a partire dal negativo-camera e da un controtipo positivo di prima generazione. Particolare attenzione è stata riservata al rispetto della grana originale del film, che ha caratteristiche diverse soprattutto tra le parti giapponesi e quelle francesi ma anche nei molti e diversi stock di pellicola montati nel negativo. Il restauro ha rispettato pienamente l'estetica originale del film e il *grading* curato da Renato Berta è stato portato avanti grazie alla sua grande esperienza di direttore della fotografia e al costante riferimento a una copia d'epoca. Il restauro del suono è stato fatto, seguendo le indicazioni di Resnais, nel modo più trasparente possibile e nel pieno rispetto delle sonorità della copia d'epoca che anche in questo ambito ha costituito un importante riferimento.

Con *Hiroshima mon amour* non ci troviamo di fronte a un film classico in cui la fotografia è invariata dall'inizio alla fine. La narrazione del film è perfettamente lineare ma basata sulla discontinuità del montaggio fotografico, temporale e geografico. [...] Il lavoro che ho fatto su questo restauro ha rappresentato un viaggio inusuale e affascinante nel cuore del film. Spesso mi è sembrato di avere accesso alle dinamiche più profonde dei diversi creatori: i due direttori della fotografia, gli attori e, naturalmente, il regista. Spero di non aver tradito le loro intenzioni.

Renato Berta

Potete immaginare Vélazquez che ha appena concluso le sue *Meninas* mentre già Picasso intesse le sue mirabili variazioni? Certamente no. Ecco, accade qualcosa di simile. Con *Hiroshima mon amour*, Alain Resnais affranca il cinema dal XVII secolo per immergerlo senza transizioni nel cuore del XX. [...] Infrange il quadro della narrazione tradizionale e introduce la tecnica romanzesca cara a Faulkner: il passato dei personaggi o quello storico risale a sprazzi alla superficie del presente e, allo stesso tempo, lo avvelena. D'altra parte, introducendo il cinema nel cinema, Resnais eguaglia le opere letterarie più recenti di un Klossowski o di un Borges: ci offre la riflessione al secondo grado, ci invita al gioco degli specchi [...]. Un musicologo, inoltre, potrebbe ritrovare nel ritmo e nel montaggio dei piani di *Hiroshi-*





ma mon amour, l'influenza di Stravinskij. Infine, dal punto di vista pittorico, questo film evoca il cubismo, Picasso e Braque. Moderno, *Hiroshima mon amour* lo è anche per il suo soggetto. È la tragedia dell'impossibilità dell'unione e della pienezza di sé. È la vittoria della segmentazione, della dissociazione, del frammentario. È impossibile essere totalmente uno perché viviamo nell'istante e ogni istante ci condanna alla nascita ma anche alla morte di una parte di noi stessi. È forse il simbolo profondo della prima immagine del film. Si vedono solo due corpi abbracciati, entrambi indistinti mentre li ricopre una pioggia di cenere. Questa cenere si può immaginare sia la stessa della bomba atomica, ossia come quella delle vestigia della guerra che ricadono ancora sul presente e lo contaminano. Ma io preferisco vedervi il simbolo di una dialettica dell'istante: nello stesso tempo in cui questi individui "si incendiano l'uno per l'altro" (come viene detto ad un certo punto nel testo) già li ricopre la cenere di questo fuoco, la cenere dell'oblio.

Jean Douchet, *Hiroshima mon amour*, "Arts", n. 727, 17-23 giugno 1959

54 years after its first release, Hiroshima mon amour has been completely restored in 4K resolution from the original camera negative and from a first-generation fine grain master, which was a long and complex process. We took particular care in keeping the film's texture, the characteristics of which vary depending on whether the scenes were shot in Japan or in France, or what kind of film stock was edited in the original negative. The aim of the restoration was to rigorously respect the film's original aesthetic qualities. Colour grading was supervised by Renato Berta, and was possible due to his experience as cinematographer and by constantly referring to a release print. The sound restoration followed Alain Resnais' intentions, respecting the original densities as they were displayed in the release print. This also proved to be essential in this sphere of the restoration process.

Hiroshima mon amour isn't like any standard film with the same photographic approach from beginning to end. The film's narrative is perfectly linear but based on a non-continuity montage of temporal and

geographical photography. [...] The work I've done on this restoration has been an unusual and fascinating journey into the heart of the film. I've often felt as though I've had access to the most intimate dynamics of the different creators: the two chief cameramen, the actors, and of course, the film director. I hope I haven't betrayed their intentions.

Renato Berta

Can you imagine Vélasquez having just finished his Meninas and meanwhile Picasso is creating his wonderful work? Of course not. But something similar is happening. With Hiroshima mon amour, Alain Resnais liberates the cinema from the 17th Century, immersing it directly into the heart of the 20th Century. [...] It breaks the framework of traditional narrative and introduces the writing technique that Faulkner used: the characters' past or the past in general comes back in flashes to the surface of the present and, at the same time, poisons it. On the other hand, by inserting the cinema into the cinema, Resnais does the same thing that Klossowski or Borges have done in their most recent literary work: he offers a secondary reflection; he invites us into a game of mirrors [...]. A musicologist might even be able to find Stravinsky's influence in the rhythm and editing of Hiroshima mon amour. Finally, from an artist's point of view, this film is reminiscent of Cubism, Picasso and Braque.

Hiroshima mon amour is also modern in its script. It is the tragedy of the impossibility of union and self-completeness. It is the victory of the segmentation, dissociation and fragmentation. It is impossible to be totally one because we live in the moment and every instant condemns us to the birth, but also to the death, of a part of ourselves. Perhaps this is the profound symbol of the first image at the beginning of the film. Two people embracing are all that can be seen, they are difficult to make out as they are being covered by a rainfall of ash. It is possible to imagine that this ash is from the atomic bomb, or rather it is like the traces of a war that have an impact on the present and that contaminate it. However, I prefer to interpret it as the symbol of the dialectics of the moment: at the same time when these individuals "burn for one another" (as is

said at a certain point in the script), they are already covered in the ashes from this fire, the ashes of oblivion.

Jean Douchet, *Hiroshima mon amour*, "Arts", n. 727, June 17-23, 1959

PLEIN SOLEIL

Francia-Italia, 1960
Regia: René Clément

■ T. it.: *In pieno sole*. T. int.: *Blazing Sun*. Sog.: dal romanzo *The Talented Mr. Ripley* di Patricia Highsmith. Scen.: René Clément, Paul Gégau. F.: Henri Decaë. M.: Françoise Javet. Scgf.: Paul Bertrand. Mus.: Nino Rota. Su.: Jacques Carrère, Jean-Claude Marchetti, Maurice Rémy. Int.: Alain Delon (Tom Ripley), Maurice Ronet (Philippe Greenleaf), Marie Laforêt (Marge Duval), Elvire Popesco (Mme Popova), Erno Crisa (Riccardi), Frank Latimore (O'Brien), Billy Kearns (Freddy Miles). Prod.: Raymond Hakim, Robert Hakim per Paris Film, Paritalia, Titanus. Pri. pro.: 10 marzo 1960

■ DCP. D.: 115'. Col. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ■ Da: Cinémathèque française e Studio Canal ■ Restaurato da Cinémathèque française e StudioCanal, con il sostegno di Fonds Culturel Franco Américain - DGA MPAA SACEM WGAW / *Restored by Cinémathèque française and StudioCanal, with the support of Fonds Culturel Franco Américain - DGA MPAA SACEM WGAW*

Il restauro di un interpositivo stampato dal negativo originale Eastmancolor è consistito principalmente nel ripristino delle luci e dei colori originali. In *Plein soleil* Clément ha approfondito la drammaturgia del colore, che nel film rappresenta un elemento ritmico, "fungendo da contrappunto alla violenta immoralità dei personaggi". I colori primari (il rosso, il giallo e il ciano) vengono regolarmente associati all'interno di ogni inquadratura attraverso l'uso degli accessori, della scenografia o della natura, e sono combinati come imbricazioni astratte che ricordano le composizioni di Mondrian.

Furono i produttori, i fratelli Robert e Raymond Akim, a proporre a René Clément un adattamento cinematografico



Plein soleil

co dello spregiudicato romanzo di Patricia Highsmith, *The Talented Mr. Ripley* (1955). Il regista rimase affascinato dall'ambiguità del protagonista, Tom Ripley, giovane statunitense squattrinato che un miliardario di San Francisco manda in Italia con la missione di ricondurre a casa il figlio bohémien Philip Greenleaf, stabilitosi a Mongibello. Ma Ripley, lentamente, tesse un piano diabolico per assassinarlo ed usurparne l'identità, così da impadronirsi di tutte le sue ricchezze. Dopo *Le amanti di Monsieur Ripois* (1954), commedia velenosamente sarcastica su un seduttore francese a Londra, Clément riconobbe in Ripley un altro personaggio di giovane amorale, straniero in terra straniera, bugiardo e dotato di un innato talento nell'arte di manipolare il prossimo. Con la differenza, rispetto al film con Gérard Philipe, che il Ripley della Highsmith è, appunto, un assassino e il

racconto, avviatosi come una commedia crudele (con la musica, ora suadente, ora allarmante, di Nino Rota), vira nel noir. Un noir calato nelle luci e nei cromatismi caldi e rassicuranti del Mediterraneo. Per la sceneggiatura, Clément si è avvalso della collaborazione del complice di Chabrol, Paul Gégauff, modificando una dinamica essenziale del romanzo: cancellarono la frustrata attrazione omosessuale di Ripley per Greenleaf sostituendola con un rapporto servo-padrone, dove il ricco rampollo si compiace di umiliare in ogni occasione l'amico povero. Se l'odio silenzioso di un ventenne umiliato e offeso (Ripley non dice mai una parola contro Greenleaf) costituisce la corrente inquietante che percorre la prima parte del film, la seconda è dominata dall'iniziazione al crimine di Ripley (che non si ferma ad un unico delitto) e dalla spietata abilità con cui l'assassino divora l'identità e i privile-

gi della vittima, non tralasciando di sedurre la fidanzata Marge (che invece nel romanzo lo disgusta). Esasperando il motivo dell'umiliazione, Clément rese più concreta la feroce avidità di Ripley e ottenne l'effetto perverso di indurre lo spettatore ad identificarsi con l'assassino. Rispetto al romanzo, inoltre, Clément concentrò l'azione in pochi luoghi – Roma, Mongibello e il mare – esaltando la bellezza degli ambienti naturali con lo stupendo Eastmancolor di Henri Decaë e creando una sottile dialettica fra la corporalità e i volti di interpreti magnifici, Maurice Ronet (Philip) e Alain Delon (Ripley), che avrebbero interpretato una variante di quei ruoli in un altro celebre noir, *La piscina* (1968) di Jacques Deray.

Roberto Chiesi

The restoration of an interpositive taken from an Eastmancolor original negative

mainly allowed for the cleaning up of the lights and original colours. In *Plein soleil* Clément deepened the drama of the colour, which in the film represents a rhythmic element, "acting as a counterpoint to the violent immorality of the characters". The primary colours (red, yellow and cyan) are put together inside each frame according to the use of accessories, scenography or nature, and are combined like abstract imbrications that recall the paintings of Mondrian.

It was the producers, brothers Robert and Raymond Akim, who proposed making a film adaptation of Patricia Highsmith's unconventional novel, *The Talented Mr. Ripley* (1955), to René Clément. The director was charmed by the ambiguity of the main character, Tom Ripley, a young broke American who is sent to Italy by a San Franciscan billionaire on a mission to bring back his bohemian son, Philip Greenleaf, who has set up home at Mount Etna. But Ripley slowly puts together a diabolical plan to kill him and steal his identity, therefore taking over all his wealth. After Mr. Ripois (1954), a venomously sarcastic comedy about a French charmer in London, Clément saw another young amoral character in Ripley, foreigner in a strange land, an imposter gifted with an innate talent in art of manipulating others. With the difference, compared with Gérard Philipe's film that Highsmith's *Ripley* is a killer, and the story starts as a savage comedy (with Nino Rota's music, at times soft, at times alarming) and turns into a noir. A noir immersed in the lights and the warm and reassuring colours of the Mediterranean. For the screenplay, Clément took advantage of working with Chabrol's collaborator, Paul Gégau, changing an essential dynamic of the novel: they replaced the frustrated homosexual tension Ripley had for Greenleaf with a master-servant relationship; the rich heir taking pleasure in humiliating his young friend with every chance he gets. If the silent hate of a humiliated and offended twenty-year old (Ripley never says a word against Greenleaf) provides an unsettling current that runs through the first part of the film, the second part is dominated by Ripley's criminal initiation (he does not stop after one crime) and the ruthless ability with which the killer devours the victim's identity and privi-

leges, and he even seduces his victim's girlfriend Marge (in the novel she disgusts him). Exaggerating the humiliation, Clément distills Ripley's ferocious thirst and obtains the perverse effect of getting the viewer to identify with the killer. Compared with the novel, Clément sets the action in just a few places – Rome, Etna and the beach – intensifying the beauty of the natural environments with the Henri Decaë's stupendous Eastmancolor and creating a subtle discourse between the physicality and the faces of the magnificent actors Maurice Ronet (Philip) and Alain Delon (Ripley), who would later play variations on those roles in another celebrated noir, *La Piscine* (1968) by Jacques Deray.

Roberto Chiesi

EXPERIMENT IN TERROR

USA, 1962 Regia: Blake Edwards

■ T. it.: *Operazione terrore*. T. alt.: *The Grip of Fear*. Sog.: dal romanzo *Operation Terror* di Gordon Gordon e Mildred Gordon. Scen.: Gordon Gordon, Mildred Gordon. F.: Philip Lathrop. M.: Patrick McCormack. Scgf.: Robert Peterson, James M. Crowe. Mus.: Henry Mancini. Su.: Lambert Day, Charles J. Rice. Int.: Glenn Ford (John 'Rip' Ripley), Lee Remick (Kelly Sherwood), Stefanie Powers (Tody Sherwood), Roy Poole (Brad), Ned Glass (Popcorn), Anita Loo (Lisa), Patricia Huston (Nancy Ashton), Gilbert Green (agente speciale), Clifton James (capitano Moreno). Prod.: Blake Edwards per Columbia Pictures, Geoffrey-Kate Productions. Pri. pro.: 13 aprile 1962 ■ DCP. D.: 123'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Sony Columbia per concessione di Park Circus ■ Il negativo camera originale è stato scansionato in 4K presso Cineric, New York. La *color correction* è stata poi effettuata presso la Colorworks della Sony Pictures. In seguito gli stessi file sono stati oggetto di restauro digitale 4K presso MTI Film di Los Angeles e Chace Audio di Deluxe (per il suono) / *The original camera negative was scanned at 4K at Cineric in New York. The 4K files were then moved to Colorworks at Sony Pictures for color correction. The 4K files were moved to MTI Film in Los Angeles for digital image restoration and audio restoration was at Chace Audio by Deluxe*

Brillante esempio di un Blake Edwards 'diverso', *Experiment in Terror* offre anche una descrizione praticamente perfetta del suo talento: è un film fondamentale per comprendere tutti i suoi punti forti, dall'osservazione ironica della banalità di *Mister Cory* alla sfrenata eccentricità di *Hollywood Party* passando per il contemporaneo *Colazione da Tiffany*, apparentemente distante anni luce dal freddo orrore di questo film. Eppure il tema dello sguardo (o del voyeurismo) fa di *Experiment in Terror* e *Colazione da Tiffany* una strana coppia. In particolare, la scena dei manichini – lugubre visione che sconfinava nell'orrore quando tra i manichini che penzolano dal soffitto viene inquadrato il corpo della ragazza appeso a testa in giù e ridotto a mero oggetto – è una risposta surreale al mondo glamour e modaiolo di *Tiffany*.

Experiment in Terror è il primo di due film in bianco e nero tra i migliori di Edwards. Il secondo è *I giorni del vino e delle rose*, adattamento di uno sceneggiato televisivo diretto da John Frankenheimer negli anni d'oro della TV americana: l'originale e il film sfruttano al meglio le potenzialità dei rispettivi mezzi espressivi.

In *Experiment in Terror* tutto sembra richiedere il bianco e nero: l'ambientazione, la scarsa descrizione delle indagini poliziesche, la presenza del sadico resa ancora più agghiacciante dalla sua invisibilità, dal suo ansimare asmatico e dall'orrore che si dipinge sul volto della vittima, Lee Remick.

L'assassino ha talvolta ispirato il paragone con *M*, ovviamente a tutto vantaggio di Fritz Lang (quale film potrebbe mai superare *M*?), e di certo i punti di contatto non mancano: entrambi i film suggeriscono che il 'mostro', il caso limite, potrebbe costituire non un'eccezione ma piuttosto un terribile paradigma della società a cui appartiene. La piattezza e la normalità dei luoghi assumono qui un significato pregnante: la piscina, i ristoranti, la banca, i taxi, il campo da baseball esprimono l'orrore che invade la quotidianità.

Glenn Ford, protagonista di due film di Lang quasi dieci anni prima, dona una straordinaria interpretazione sottotono in perfetta sintonia con la metodica compostezza delle indagini poliziesche. La presenza della polizia e della sua macchina di sorveglianza, quasi invisibile anche se onnipresente, sottende una visione gla-



Experiment in Terror

ziale e oggettiva della macchina sociale, del potere e del sesso (entrambi perversi): una macchina sociale all'interno di un moderno spazio elettronico che respira all'unisono con l'assassino.

Peter von Bagh

Experiment in Terror is a brilliant example of a 'different' Blake Edwards, and at the same time it almost defines his special talent: it's a key film for understanding everything he did best, from the ironically observed ordinariness of Mister Cory to the wild eccentricities of *The Party*, via his contemporary movie *Breakfast at Tiffany's*. Nothing would seem further from the coldness of terror, and yet the theme of looking (or voyeurism) makes *Experiment in Terror* and *Breakfast at Tiffany's* strange bedfellows, and particularly frightening in scenes when mannequins are dangling from the ceiling – a grim vision that escalates to horror when the artist herself is hanging upside down from the ceiling, reduced to another object – a surreal reply to the colorful, fashion-conscious world of *Tiffany's*.

The suburban *Experiment in Terror* is the first of two black and white movies that

rate among Edwards' best. It was followed by *Days of Wine and Roses*, adapted from a TV play – directed by John Frankenheimer – from the 'golden age' of American television; the original and the film are a fine example of what the two mediums can achieve at their best. Indeed, everything here needed black and white: the milieu, the naked view of the police procedural, the horror of a sadist whose presence is most tangible through his invisibility and his asthmatic breathing. (Always larger than life, the horror he evokes is visible on the face of his victim, Lee Remick.)

The murderer and blackmailer has sometimes been compared with M, obviously to the advantage of Fritz Lang (what film on earth could surpass M?), and surely there are remarkable connections, especially in the way both films convey the sense that maybe after all the marginal, or 'monster', might be not an exception but rather in some terrible way a paradigm of his society. Here plain ordinariness becomes poignant: the geography of a suburb with a swimming pool, restaurants, a bank, taxis, a baseball field, all of it little by little conveying signs of horror in everyday life.

In passing it is interesting to notice that

Glenn Ford, the star of two Lang films almost a decade earlier, gives an admirable, almost anonymous interpretation fully in tune with the subtle, subdued methods the police use and the professional side of the investigations. The presence of the police force and its machine of surveillance, in many ways almost unseen and yet everywhere, builds into an ice cold, objective view of the social machine, of power and sexuality, both perverted – a social machine inside a modern electronic space, breathing to the rhythm of the murderer.

Peter von Bagh

SANMA NO AJI

Giappone, 1962 Regia: Yasujiro Ozu

■ T. it.: *Il gusto del sakè*. T. int.: *An Autumn Afternoon*. Scen.: Kugo Noda, Yasujiro Ozu. F.: Yoharu Astuta. M.: Yoshiyasu Hamamura. Scgf.: Tatsuo Hamada. Mus.: Kujun Saito. Int.: Shima Iwashita (Hirayama Michiko), Chishu Ryu (Hirayama Shuhei), Keiji Sata (Koichi), Mariko Okada (Akiko), Shun'ichiro Mikami (Kazuo), Teruo Yoshida (Miura Yutaka), Noriko Maki (Taguchi Fusaku), Nobuo Nakamura (Kawai Shuzo), Eijiro Tono (professor Sakuma) Toyo Takahashi (padrona del ristorante), Ryuji Kita (Shin Horie). Prod.: Shizuo Yamanouchi per Shochiku Company. Pri. pro.: 18 novembre 1962 ■ DCP. D.: 133'. Col. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / Japanese version with English subtitles ■ Da: National Film Center – The National Museum of Modern Art, Tokyo ■ Restaurato digitalmente da / Digital restoration by Shochiku Co., Ltd., National Film Center – The National Museum of Modern Art, Tokyo

In *Il gusto del sakè*, Toyo Takahashi interpreta la padrona del piccolo ristorante dove Chishu Ryu e Nobuo Nakamura hanno appuntamento con Ryuji Kita. I primi due la punzecchiano ed evocano Kita che, avendo sposato in seconde nozze una giovane donna, potrebbe morire di sfinito. Toyo Takahashi rimane silenziosa. Appare allora Ryuji Kita, che sorride con modestia. Il respiro della sequenza è di una singolare comicità, in ragione del ritmo a effetto ritardato tipico di

Ozu. Quando si pensa che questo film è l'opera-testamento di Yasujiro Ozu, si finisce per cogliere anche in questa comicità una certa tensione. [...] Dal momento che nello spazio sacro degli uomini appare la sua giovane moglie, Ryuji Kita prende coscienza di aver trasgredito il tabù, rimane turbato e abbandona precipitosamente il locale con lei. Questa partenza improvvisa offre naturalmente il destro a nuove ironie. I pettegolezzi e gli scherzi triviali degli amici nella sala privata del ristorante, pur sembrando una lunga digressione senza rapporti con l'intrigo principale, come una pausa nel ritmo narrativo, servono in realtà a insinuare un tema essenzialmente grave.

Così, la camera del primo piano della casa giapponese nell'ultimo Ozu, è l'esatto corrispettivo della sala privata del ristorante, dominio degli uomini. Come la sala del

ristorante, che è uno spazio quasi astratto, tagliato dal mondo esterno, la sala del primo piano è separata dallo spazio della vita [...]. Se la prima è caratterizzata dall'esclusione dell'elemento femminile, il dominio sacro delle donne rifiuta ogni presenza maschile.

Shiguehiko Hasumi, *Yasujiro Ozu*, Collection Auteurs – Cahiers du cinéma, Paris 1998

In An Autumn Afternoon, Toyo Takahashi plays the owner of a little restaurant where Chishu Ryu and Nobuo Nakamura have a meeting with Ryuji Kita. Chishu and Nobuo tease Toyo and call Kita who, having got married for the second time, to a young woman, might well die from exhaustion. Toyo Takahashi keeps silent. Ryuji Kita appears, smiling modestly. The spirit of the sequence is a unique comedy,

due to the rhythm with a delayed effect that is typical of Ozu. This is the film that is a testament to Yasujiro Ozu: it is able to gather a certain tension even with it being a comedy. [...]

From the moment when the young wife comes into the men's sacred space, Ryuji Kita becomes aware that he has broken the taboo; he is left troubled and quickly leaves with her. This sudden departure naturally offers the opportunity for new irony. [...] The friends' trivial gossip and jokes in the private room of the restaurant even seem to be a long digression with no relationship to the main plot, like a pause in the narrative rhythm. Instead, they are there to allude to the fundamentally serious theme.

The room on the first floor of the Japanese house in the final Ozu film is the exact equivalent of the private room in the



Sanma no aji

restaurant (the men's domain). Like the room in the restaurant, which is almost an abstract space, cut off from the outside world, the room on the first floor is separated from the living space [...]. If the first room is characterized by the exclusion of a feminine element, the women's sacred space eschews any male presence.

Shiguehiko Hasumi, Yasujiro Ozu, *Collection Auteurs – Cahiers du cinéma, Paris 1998*

GEOMEUN MEORI

Corea del Sud, 1964

Regia: Lee Man-Hee

■ T. int.: *Black Hair*. Scen.: Han Wu-Jeong. F.: Seo Jeong-Min. M.: Kim Hee-Su. Scgf.: Hong Seong-Chil. Mus.: Jeon Jeong-Keun. Int.: Moon Jeong-Suk, Lee Dae-Yeob, DokKo Seong, Lee Hae-Ryong. Prod.: Ahn Tae-Shik per Korea Films Co., Ltd. Pri. pro.: 31 luglio 1964 ■ DCP. D.: 108'. Bn. Versione coreana / *Korean version* ■ Da: Korean Film Archive

'Black Hair' ('Capelli neri') Yeon-sil (Moon Jeong-suk), amante del boss del crimine Dong-il (Jang Dong-he), è ricattata da uno dei tirapiedi del capo, Man-ho (Chae Rang), un oppiomane con il quale ha avuto una relazione e che la minaccia di raccontare tutto. Quando Dong-il lo scopre, fa sfigurare Yeon-sil e poi la caccia, secondo le regole dell'organizzazione. Yeon-sil diventa una prostituta, ma i suoi guadagni finiscono tutti nelle mani di Man-ho finché un giorno la ragazza incontra un tassista onesto (Lee Dae-yub) che la accoglie nella propria casa. Yeon-sil va a trovare Dong-il, ma gli uomini di quest'ultimo – temendo che il sentimento per l'ex amante indebolisca il loro capo – decidono di ucciderla e la cacciano a forza in un'auto. Il tassista però li segue, libera Yeon-sil e la aiuta a pagarsi un intervento di chirurgia plastica. Dong-il, che non riesce a dimenticare Yeon-sil, viola il codice dell'organizzazione per trascorrere una notte con lei. Poi confessa la debolezza ai suoi e chiede loro di punirlo per aver violato le regole. Mentre Dong-il e i suoi uomini si battono a morte, appare il tassista, il quale chiede al boss di consegnargli Yeon-sil.

Avvincente evocazione del mondo dei gangster, con i suoi vicoli bui e i suoi covi segreti, *Black Hair* può essere a ragione definito il film più 'noir' della storia del cinema coreano. La comunità di gangster, i suoi discutibili codici di condotta, l'inevitabile destino dei protagonisti, le ambientazioni cupe, gli scantinati, il quartiere a luci rosse luccicante dopo la pioggia: nessuno di questi elementi, siano essi di forma o di sostanza, riflette l'atmosfera e i colori della società coreana. Sotto questo aspetto, *Black Hair* è un film singolare che non assomiglia a nessun altro. Il personaggio del boss Dong-il, prigioniero di un fato edipico che lo costringe a dettarsi le regole con cui punirsi e mortificarsi, è un archetipo dei film di Lee Man-hee e una presenza ricorrente anche nei seguenti film del regista.

'Black Hair' Yeon-sil (Moon Jeong-suk) is the lover of crime boss Dong-il (Jang Dong-he). She pays off one of the boss's henchmen, Man-ho (Chae Rang), with whom she once had an affair; Man-ho is an opium addict, and he has been blackmailing Yeon-sil by threatening to disclose their past relations. When Dong-il finds out, he has one of his men severely disfigure Yeon-sil's face then casts her out, according to the rules of the organization. With nowhere to turn, Yeon-sil becomes a prostitute, but any money she earns is apt to be taken away by Man-ho. One day, she meets a wholesome taxi driver (Lee Dae-yub), who allows her to stay at his house. She goes to meet Dong-il, but his men, fearing that their boss might be weakened by his feelings for his former lover, decide to kill her off and force her into a car. The taxi driver, who happens to be following them, rescues Yeon-sil just as she is about to be killed, and helps her to get plastic surgery on her face. Meanwhile, Dong-il is unable to forget Yeon-sil. He goes against the rules of the organization by meeting Yeon-sil again and spending the night with her. He confesses his actions to his men and orders them to punish him for violating the rules. As Dong-il and his men are fighting to the death, the taxi driver appears on the scene and demands the beleaguered boss to hand over Yeon-sil.

Captivatingly recreating the world of gangsters with its dark alleyways and se-

cret hideouts, *Black Hair* may well be described as the most 'noiristic' of Korean movies. The community of gangsters, their dubious codes of conduct, the pronounced fatality of the characters' situations, the overly dim lighting and sets that center around basements, the red light district glittering after the rain: none of the film's elements, whether formal or substantial, reflects the actual sights and sounds of Korean society. In this respect, *Black Hair* is a unique film that resembles neither its contemporaries nor its antecedents. The character of Dong-il a crime boss whose Oedipus-like fate is to confine and punish himself with self-made rules is an archetype in Lee Man-hee's films. This type of character recurs consistently in later films by the director.

CAMPANADAS A MEDIANOCHE

Spagna, 1965 Regia: Orson Welles

■ T. int.: *Falstaff*. T. alt.: *Chimes at Midnight*. Sog.: dalle opere *Henry IV*, *Henry V*, *The Merry Wives of Windsor* di William Shakespeare e dal romanzo *Chronicles of England, Scotland, and Ireland* di Raphael Holinshed. Scen.: Orson Welles. F.: Edmond Richard. M.: Elena Jaumandreu, Frederick Muller, Peter Parasheles. Scgf.: Mariano Erdoiza. Mus.: Angelo Francesco Lavagnino. Su.: Luis Castro. Int.: Orson Welles (Falstaff), Jeanne Moreau (Doll Tearsheet), Margaret Rutherford (signora Quickly), John Gielgud (Enrico IV), Marina Vlady (Kate Percy), Walter Chiari (Silenzio), Fernando Rey (Worcester), Alan Webb (Mastro Shallow), Keith Baxter (Principe Hal). Prod.: Ángel Escolano, Emiliano Piedra, Harry Saltzman per Alpine Films, Internacional Films. Pri. pro.: 22 dicembre 1965 ■ DCP. D.: 111'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Filmoteca Española ■ Restaurato da / Restored by Filmoteca Española

Orson Welles girò *Campanadas a medianoche* in Spagna tra il 1964 e il 1965 per il produttore Emiliano Piedra. Si trattava di una produzione a basso budget, e quindi l'allungarsi dei tempi di ripresa costrinse Piedra a vendere i diritti internazionali della pellicola per un periodo di vent'anni

al produttore inglese Harry Saltzman. Piedra fece stampare una copia del negativo prima che il montaggio fosse finito, nel 1965, per poter disporre di copie lavoro per l'autore italiano delle musiche e per far doppiare il film in inglese e spagnolo, dal momento che il sonoro non era stato registrato in presa diretta. Il film uscì a Barcellona nel dicembre del 1965 per poter fruire degli aiuti statali di quell'anno anche se la postproduzione delle immagini non era stata ancora completata. Tre mesi dopo Piedra inviò il negativo a Parigi, dove Welles continuò a lavorare nei laboratori LTC terminando la postproduzione appena in tempo per mostrare il film a Cannes. Tale postproduzione consisteva nel riposizionamento di numerose inquadrature, in una gran quantità di cambi di asse (ovvero capovolgimenti delle inquadrature per mostrarle a specchio), ralenti e accelerazioni, raccordi e anche elementi aggiuntivi come fumo per occultare alcuni dettagli delle immagini girate. A Cannes, dove Welles ricevette il Gran Premio speciale per i venticinque anni del Festival, Saltzman cambiò il titolo da *Chimes at Midnight a Falstaff* e si impossessò del negativo originale. Nel 1989 Piedra rientrò in possesso del negativo originale, depositò negli Stati Uniti i diritti a suo nome e stampò nuove copie. Però nel frattempo tutte le indicazioni sul bilanciamento colore (*grading*) stabilite da Welles erano sparite e queste nuove copie non corrispondevano all'aspetto visivo originale. Nel 2009 la Filmoteca Española ha deciso di restaurare il negativo e tutti i materiali originali duplicandoli in una copia 35mm poliestere e recuperando le versioni spagnola e inglese definitive licenziate da Welles nel 1965 e 1966. Di queste due versioni sono state stampate altrettante copie 35mm a partire dal negativo originale definitivo e dai negativi originali mono del sonoro. Queste copie differiscono oltre che per il sonoro (lingue differenti, ma anche missaggi differenti con più rumori e grida nella sequenza della battaglia e alcune musiche aggiunte nella versione inglese. Variazioni non inserite in quella spagnola perché quest'ultima nel frattempo era già uscita), nei titoli di testa e di coda e soprattutto nell'aspetto fotografico. Il restauro della versione spagnola si è basato su una copia

depositata presso la Filmoteca Española nel 1965, mentre quella inglese ha seguito fedelmente il *grading* della copia presentata a Cannes nel 1966 e conservata dalla Cinémathèque française, con l'aggiunta di alcune correzioni che Welles apportò dopo l'uscita a Cannes e presenti in una copia del Svenska Filminstitutet.

Luciano Berriatúa

Orson Welles shot Campanadas a medianoche in Spain between 1964 and 1965 for producer Emiliano Piedra. It was a low budget production, so the extended shooting schedule compelled Piedra to sell the international rights to the film for a twenty-year period to British producer Harry Saltzman.

Piedra had a negative copy struck of the film before the editing was completed, in 1965, to be sent to the Italian music composer and to the sound house so it could be dubbed into English, since the film wasn't shot with direct sound. The movie was released in Barcelona in December of 1965 so as to qualify for State funding that year, even though the picture cut had never been locked.

Three months later Piedra sent the negative to Paris, where Welles continued to work, at the LTC labs, finishing the post-production just in time to screen at Cannes. This post-production work entailed repositioning many frames, changing the angles of a number of them (and in some cases even flipping the shots to their mirror image), using slow motion as well as acceleration, adding transitions and dissolves, and even going so far as to add smoke to some images to obscure certain details that were in the shots.

At Cannes, where Welles received a special grand prize in honor of the 25th anniversary of the festival, Saltzman changed the title from Chimes at Midnight to Falstaff and he took possession of the original negative.

In 1989 Piedra came back into possession of the original negative, claimed the rights in his name in the USA and printed new copies. However, by this point, all the instructions and notes regarding the color grading determined by Welles had vanished and the new copies did not correspond at all to the visual aspects of the original.

In 2009 Filmoteca Española decided to restore the negative and all original mate-

rials, duplicating them in a 35mm polyester copy and restoring both the definitive English and Spanish versions sanctioned by Welles in 1965 and 1966.

These two versions were then copied to 35mm, using the original definitive negative and from the original mono soundtrack negative. These copies are distinguished not only for their soundtracks – different languages, and different sound mixes, with the English version having more sound effects and additional music included in the battle scenes, that were not included in the Spanish version, which was released earlier – but also the head and tail credits were different, and most notably the visual quality was different. The restoration of the Spanish version was based on the copy deposited in 1965 at the Filmoteca, while the English version faithfully followed the grading instructions of the print presented at Cannes in 1966, that had been conserved by the Cinémathèque française, with additional later corrections as well that Welles had ordered after the Cannes screening, present in a copy belonging to the Svenska Filminstitutet.

Luciano Berriatúa

LAS VERSIONES DE CAMPANADAS A MEDIANOCHE DE ORSON WELLES

Spagna, 2012 Regia: Luciano Berriatúa

■ Dvd. D.: 17'. Bn. Versione spagnola con sottotitoli inglesi / *Spanish version with English subtitles* ■ Da: Filmoteca Española

Il documentario presenta il lavoro svolto sulle diverse versioni del film per arrivare a questo recupero della 'versione spagnola' presentata a Madrid nel 1965, la prima licenziata da Welles

The documentary presents the work carried out on various versions of the film to recover the 'Spanish version' presented at Madrid in 1965, the first released by Welles.



OSTŘE SLEDOVANÉ VLAKY

Cecoslovacchia, 1966 Regia: Jiří Menzel

■ T. it.: *Treni strettamente sorvegliati*. T. int.: *Closely Watched Trains*. Sog.: dal racconto omonimo di Bohumil Hrabal. Scen.: Bohumil Hrabal, Jiří Menzel. F.: Jaromír Šofr. M.: Jirina Lukesová. Scgf.: Oldrich Bosák. Mus.: Jiří Sust. Su.: Jiří Pavlík. Int.: Václav Neckár (Milos Hрма), Josef Somr (Hubicka), Vladimír Valenta (il capostazione), Jitka Bendova (Masa), Ferdinand Kruta (zio Noneman), Vlastimil Brodský (Zednicek), Jiří Menzel (dottor Brabec). Prod.: Zdenek Oves per Filmové studio Barrandov. Pri. pro.: 18 novembre 1966 ■ 35mm. D.: 93'. Bn. Versione ceca / *Czech version* ■ Da: Národní filmový archiv

Treni strettamente sorvegliati di Jiří Menzel è un film in cui tutto funziona alla perfezione, compreso l'espedito più pericoloso: il passaggio, all'ultimo istante, dalla commedia alla tragedia. Questo cavallo di battaglia del recente cinema ceco tratta in chiave tragicomica la resistenza contro il nazismo e l'ingresso nell'età adulta di un giovane ferroviere imbranato e angustiato dai propri insuccessi erotici. I personaggi che circondano il protagonista, in particolare l'ambizioso ma incapace capostazione e il capo-manovra, un Don Giovanni da strapazzo, sono al pari di lui descritti con un umorismo travolgente che sconfinerebbe nella satira o nella caricatura se non fosse per l'intensa giovialità e umanità che lo connotano. La tenerezza mitiga la farsa, una certa serietà dà spessore alla risata e il lirismo della fotografia e del montaggio rende poetica l'imbecillità.

Poche cose si prestano più dei treni all'esagerazione fotografica, ma qui ne viene fatto un uso giudizioso, parsimonioso e visivamente adorabile: funzionano, di fatto, come una sorta di tendina tra le sequenze, e il loro suono è un *ritornello* nella musica della quotidianità. Menzel e il suo direttore della fotografia, Jaromír Šofr, sono riusciti a ottenere alcuni dei loro effetti più toccanti con la sola macchina da presa, senza altro aiuto se non forse quello dell'illuminazione e della scenografia. I principali espedienti sono le angolazioni e le inquadrature degli attori, estremamente inventive, e un uso eloquente dei dettagli.



Ostře sledované vlaky

Per esempio, il timido protagonista viene frequentemente mostrato molto vicino ai margini dell'immagine, o sospinto verso di essi, facendo sì che la composizione ne trasmetta il carattere di timoroso spettatore. La macchina da presa si avvicina spesso avidamente a un oggetto: un vestito, un timbro, un paio di occhiali, un vecchio fonografo possono produrre un impatto visivo ed emotivo enorme, come spesso accade nei film cecchi di questo periodo. Le cose sono investite di una gloria immanente che non ha niente a che vedere con il materialismo o il feticismo ma anzi esprime un profondo e affettuoso rispetto per i manufatti che sono diventati i nostri compagni di vita. [...]

Menzel, che è anche un bravo attore comico, compare nel film e in varie altre pellicole cecche. Come regista mi fa pensare soprattutto a Ermanno Olmi e al loro comune maestro, Federico Fellini. Ma in lui c'è anche un'eleganza visiva e strutturale che ricorda Bergman e Antonioni. Nessuna di queste influenze, se di influenze si tratta, è invadente. Il bello di *Treni strettamente sorvegliati* è la sua palese unicità, che deve tutto al talento profondamente originale del regista.

John Simon, "A Track All Its Own", in *Closely Observed Trains*, a film by Jiří Menzel and Bohumil Hrabal, Lorrimer Publishing, London 1971

Jiří Menzel's Closely Watched Trains is a film where everything works, including that most dangerous of devices, the shift, at the last moment, from comedy to tragedy. This pièce de résistance of the recent Czech cinema is a comic view of Czech resistance to the Nazis in which a bumbling youth tragically comes of age in sex and war. A dispatcher trainee at a puny railroad station, he has troubles with his work that stem from greater troubles with lovemaking, which terrifies him. The figures that surround him, notably the ambitious but inept stationmaster and a fly-specked Don Juan of a train dispatcher, are, like himself, drawn with a humor so sweeping that it would hurtle into satire or caricature were it not for the intense joviality and humaneness that inform it. Tenderness mitigates the farcical, a certain seriousness gives an edge to the laughter, and a lyricism in the photography and editing poeticizes the foolishness.

Few things lend themselves more readily to photographic exaggeration than trains, but their use here is judiciously sparse and visually lovely – they function, in fact, as a kind of wipe between sequences of the plot, and their sound is a ritornello in the music of daily life. Menzel and his cinematographer, Jaromír Šofr, have achieved some of their most moving effects by the use of the camera unaided by anything except, perhaps, lighting and

set design. The main devices are highly imaginative framing of the actors and eloquent use of the extreme close-up.

Thus, for example, the shy hero is frequently shown very near the edge of the frame, or being marshaled toward it, so that his quality of timorous onlooker is conveyed by the composition. The camera often avidly closes in on an object; here, as in most of these Czech films, a suit that is being tried on, a rubber stamp, a pair of glasses, an old phonograph can produce an enormous visual and emotional impact. Things are charged with an immanent glory that has nothing to do with materialism or fetishism; rather, it bespeaks a profoundly affectionate reverence for the artifacts that have become our companions in living. [...]

Menzel also appears as an accomplished comic actor in this and several other new Czech films. As a director, he reminds me most of Olmi, and, through Olmi, of their common master, Fellini. But there is also in him a visual and textural elegance that suggests Bergman and Antonioni. None of these influences, if such they be, is intrusive. The best thing about Closely Watched Trains is that it impresses one as unique, indebted ultimately only to its individual genius.

John Simon, "A Track All Its Own", in Closely Observed Trains, a film by Jiri Menzel and Bohumil Hrabal, Lorrimer Publishing, London 1971

MODEL SHOP

Francia-USA, 1969

Regia: Jacques Demy

■ T. it.: *L'amante perduta*. Scen.: Jacques Demy. F.: Michel Hugo. M.: Walter Thompson. Scgf.: Kenneth A. Reid. Mus.: Spirit. Su.: Les Fresholtz, Arthur Piantadosi, Charles J. Rice. Int.: Anouk Aimée (Lola/Cecile), Gary Lockwood (George Matthews), Alexandra Hay (Gloria), Carol Cole (Barbara), Tom Holland (Gerry), Severn Darden (l'uomo corpulento), Neil Elliot (Fred). Prod.: Jacques Demy per Columbia Pictures. Pri. pro.: 11 febbraio 1969 ■ DCP. D.: 90'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia per concessione di Park Circus ■ Dopo il lavoro di conservazione

eseguito presso il FotoKem Laboratory, un nuovo interpositivo è stato scansionato a 4K. Il restauro è stato effettuato presso la Colorworks di Los Angeles e presso Chace Audio di Deluxe (per il suono) / Following preservation work done at FotoKem Laboratory, a new Interpositive was scanned at 4K. This was followed by digital image restoration in Los Angeles at Colorworks and audio restoration at Chace Audio by Deluxe

Siamo nel 1967, Jacques Demy e Agnès Varda si stabiliscono a Los Angeles. Lui ha firmato un contratto con la Columbia per intermediazione del suo amico Gerald Ayres (incontrato in occasione della nomination agli Oscar di *Les Parapluies de Cherbourg* nel 1965) che è produttore. Lei si lancia alla scoperta delle contro-culture in piena effervescenza e vi girerà *Black Panthers* e *Lions Love*. [...] È con una vaga incredulità che Demy si lascia sedurre dalla dolce vita californiana, felice di ritrovarsi nella terra d'origine del suo cinema prediletto, ma anche stimolato dai movimenti dei giovani contestatori e figli dei fiori che cominciano a scuotere sia Hollywood (l'ultimo respiro degli studios) che l'America (lacerata dal conflitto vietnamita). [...] Il primo e ultimo film americano di Demy sarà *Model Shop*, dal budget più che ragionevole, ideale per un round di prova. Le riprese hanno luogo in marzo e aprile 1968... Dopo L.A., anche Jacques Demy fa la sua rivoluzione: mentre la Columbia si aspetta senza dubbio da lui una rimasticatura più costosa di *Parapluies de Cherbourg* o di *Demoiselles de Rochefort*, egli filma in modo quasi documentario le ventiquattrore di vagabondaggi di un giovane architetto senza lavoro e reduce da una rottura sentimentale, che batte i viali di Los Angeles al volante di una vivace piccola vettura verde smeraldo di cui non riesce a pagare le rate. In un parcheggio, incrocia una bella donna in bianco dall'accento intrigante e decide di seguirla. Questa donna è... Lola. La Lola del primo film di Demy, interpretata da Anouk Aimée. Dopo aver importato Gene Kelly a Rochefort, Demy non può resistere a portare con sé un po' di Nantes a Hollywood. [...] Quello che dà a *Model Shop* la sua tonalità dolce-amara, oltre alla ferita abissale della bella Lola, è la sentenza della cartolina per il Vietnam che attende

il giovane eroe e che sta avvenendo nella realtà durante il film. Per quanto la sua giornata sia indolore, il lunedì successivo partirà per la guerra.

Siamo in terreno già noto: Demy non ha lasciato il proprio pessimismo acidulo alla frontiera, ma *Model Shop* possiede una freschezza tutta particolare dovuta alle riprese ultra-leggere in ambienti naturali, alla luce incomparabilmente scintillante di Los Angeles che Demy scopre felicemente mentre la filma. Visita la città seguendo i passi del suo eroe, si ferma davanti a un gruppo folk che sta facendo le prove, entra nei locali hippy di un giornale progressista, carica in autostop una giovane hippy che gli offre uno spinello per pagarlo: "Scaricami sul Sunset!" La vita è così semplice, in attesa di complicarsela. Clélia Cohen, *Model Shop, Jacques Demy l'enchanteur*, "Les Inrockuptibles – Hors série", aprile 2013

It is 1967 and Jacques Demy and Agnès Varda set up home in Los Angeles. He has signed a contract with Columbia, brokered by his friend and producer Gerald Ayres (who he met when Parapluies de Cherbourg was nominated for an Oscar in 1965). She throws herself into the discovery of counterculture in full swing and films Black Panthers and Lions Love. [...] It is with a vague disbelief that Demy allows himself to be seduced by the Californian good life, happy to be in the homeland of his favourite type of cinema, but also excited by the movements of young protesters and flower children that are beginning to upset both Hollywood (the last breath of the studios) and America (which is divided over the war in Vietnam). [...] Demy's first (and last) American film is Model Shop, with a more modest budget, perfect for a trial round. Filming takes place in March and April 1968. After L.A., Jacques Demy has his own revolution: while Columbia is doubtlessly waiting for a more expensive version of Parapluies de Cherbourg or Demoiselles de Rochefort, he is making a documentary-style film about twenty-four hours in the broken life of a young architect, who is out of work and recovering from a break up, travelling around the roads of Los Angeles in a small emerald green car which he cannot afford. He meets a beautiful woman in white with an intriguing accent in a car



Model Shop

park and he decides to follow her. This woman is... Lola. The Lola from Demy's first film, played by Anouk Aimée. After importing Gene Kelly to Rochefort, Demy cannot resist bringing a bit of Nantes back to Hollywood. [...] What gives Model Shop its bitter-sweet resonance, in addition to Lola's abysmal wound, is the call up for Vietnam where his destiny lies and which was really happening as the film was being made. Although today is painless enough, the following Monday he will go to war.

We are in well-known territory: Demy has not left his bitter pessimism at home, but Model Shop has an unusual fresh-

ness that owes to its ultra-light filming in natural environments, the incomparable sparkling light of Los Angeles that Demy happily discovers while filming. He visits the city following in his hero's footsteps, he stops in front of a folk group rehearsing, he goes into the hippy premises of a progressive newspaper, he gives a lift to a young hippy who offers to pay with a joint: "Let me out at the Sunset!" Life is so simple, awaiting complications.

Clélia Cohen, Model Shop, Jacques Demy l'enchanteur, "Les Inrockuptibles – Hors série", April 2013.

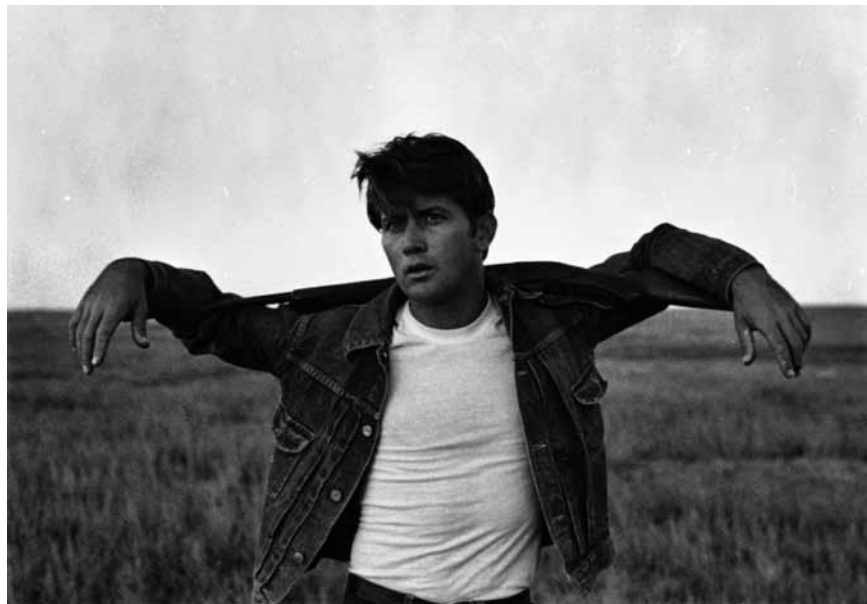
BADLANDS

USA, 1973 Regia: Terrence Malick

■ T. it.: *La rabbia giovane*. Scen.: Terrence Malick. F.: Tak Fujimoto, Steven Lerner, Brian Probyn. M.: Robert Estrin. Scgf.: Jack Fisk. Mus.: George Tipton. Su.: Doug Crichton, Maury Harris, Sam Shaw. Int.: Martin Sheen (Kit), Sissy Spacek (Holly), Warren Oates (il padre di Holly), Ramon Bieri (Cato), Alan Vint (il vice-sceriffo), Gary Littlejohn (lo sceriffo), John Carter (l'uomo ricco). Prod.: Terrence Malick per Pressman-Williams, Warner Bros, Jill Jakes Production, Badlands Company. Pri. pro.: 13 ottobre 1973 ■ DCP. D.: 94'.

Col. Versione inglese / *English version* ■ Da: Warner Bros. per concessione di Park Circus ■ Restaurato da Warner Bros. nel suo formato originale 1.85:1. Le bande nere sopra e sotto lo schermo sono normali per questo formato. Approvata da Terrence Malick, questa nuova digitalizzazione a risoluzione 4K è tratta dal negativo camera originale 35mm / *Restored by Warner Bros. in its original aspect ratio of 1.85:1. Black bars at the top and bottom of the screen are normal for this format. Approved by director Terrence Malick, this new digital transfer was created in 4K resolution from the original 35mm camera negative*

Non sarebbe esagerato definire la prima metà di *Badlands* una rivelazione: uno dei migliori e più colti esempi di cinema narrato americano dai tempi di Welles e Polonsky. Le composizioni, gli attori e i fili narrativi si intrecciano e si incastrano con irriducibile economia e infallibile precisione, portandoci con sé senza darci il tempo di riprendere fiato. Probabilmente non è un caso se una delle prime inquadrature di Kit nel suo giro di raccolta di rifiuti richiama la strada di quartiere che ci introduceva nella realtà sociale di *Gioventù bruciata*: il maledettismo corteggiato da Kit e descritto in modo distaccato da Holly evoca immediatamente gli anni Cinquanta di Nicholas Ray e soprattutto certe opere di Godard influenzate da Ray come *Pierrot le fou* e *Bande à part*, anch'esse filtrate dalla voce fuori campo. L'occhio di Terrence Malick, il talento narrativo e la rappresentazione di una violenza indifferente sono apertamente godardiani, ma si radicano in un contesto più facilmente identificabile con Ray. Inconfondibilmente malickiani sono invece la narrazione e il dialogo, che come la violenza del film rimane laconico, circoscritto, distaccato e gelidamente reale. Meno costante, purtroppo, è la sensazione di scoperta che illumina la prima parte del film: più la coppia procede nei suoi vagabondaggi, più familiare e risaputa sembra diventare la loro storia, aggrappata a osservazioni sociologiche che risultavano interessanti in *Gun Crazy*, *Gangster Story*, *I killers della luna di miele*, *Bersagli* e via dicendo, ma che nel 1974 sfiorano pericolosamente la banalità. I richiami stilistici, invece, appaiono in maniera troppo varia e repentina per rientrare in schemi prevedi-



Badlands

bili. Holly che occupa un letto con un cane enorme; la delusione della sua prima esperienza sessuale e Kit che raccoglie una pietra per commemorare l'evento (sostituendola con una più piccola quando si accorge che è troppo pesante); [...] Kit che legge il "National Geographic" e le riflessioni panteistiche di Holly; i poliziotti e la gente spaventata intravisti attraverso quelli che sembrano spezzoni color seppia di cinegiornale: sono tutte immagini e idee troppo straordinarie e troppo nettamente separate dai loro contesti immediati per rientrare nelle tradizionali aspettative di genere. Jonathan Rosenbaum, "Monthly Film Bulletin", n. 491, novembre 1974

It would hardly be an exaggeration to call the first half of Badlands a revelation – one of the best literate examples of narrated American cinema since the early days of Welles and Polonsky. Compositions, actors, and lines interlock and click into place with irreducible economy and unerring precision, carrying us along before we have time to catch our breaths. It is probably not accidental that an early camera set-up of Kit on his garbage route recalls the framing of a neighborhood street that introduced us to the social world of Rebel Without a Cause: the doomed romanticism courted by Kit and dispassionately recounted by Holly

immediately evokes the Fifties world of Nicholas Ray – and more particularly, certain Ray-influenced (and narrated) works of Godard, like Pierrot le fou and Bande à part. Terrence Malick's eye, narrative sense, and handling of affectless violence are all recognizably Godardian, but they flourish in a context more easily identified with Ray. Unmistakably Malick's own, however, is the narration and dialogue: like the movie's violence, it remains laconic, idiomatic, detached, and chillingly real throughout. Less sustaining, alas, is the sense of discovery illuminating the film's first part: the further that the couple proceed in their travels, the more familiar and twice-told their story seems to become, grasping after sociological observations that were interesting when they figured in Gun Crazy, Bonnie and Clyde, The Honeymoon Killers, Targets, et al., but are uncomfortably close to platitudes in 1974. The stylistic familiarities, on the other hand, appear too quickly and variously for them to fall into predictable patterns. Holly occupying a bed with an enormous dog; her disappointment with her first foray into sex, and Kit picking up a stone to commemorate the event (substituting a smaller one when he finds it too heavy); Kit reading "National Geographic" while Holly muses pantheistically on the soundtrack; sepia newsreel-like glimpses

of police and frightened townsfolk: all these are too striking as images and as ideas, and too neatly abstracted out of their immediate contexts, to fit into traditional genre expectations.

Jonathan Rosenbaum, "Monthly Film Bulletin", n. 491, novembre 1974

LUCKY LUCIANO

Italia-Francia-USA, 1973

Regia: Francesco Rosi

■ T. it.: *Lucky Luciano*. Scen.: Francesco Rosi, Lino Jannuzzi, Tonino Guerra. F.: Pasqualino De Santis. M.: Ruggero Mastroianni. Scgf.: Andrea Crisanti. Mus.: Piero Piccioni. Su.: Fernando Pescetelli. Int.: Gian Maria Volonté (Lucky Luciano), Rod Steiger (Gene Giannini), Charles Siragusa (se stesso), Edmond O'Brien (Harry J. Anslinger), Vincent Gardenia (colonnello Charles Poletti), Silverio Blasi (capitano italiano), Charles Cioffi (Vito Genovese). Prod.: Franco Cristaldi per Vides Cinematografica, Les Films La Boétie. Pri. pro.: 10 ottobre 1973 ■ DCP. D.: 115'. Col. Versione inglese e italiana con sottotitoli inglesi / *English and Italian version with English subtitles*

■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Restaurato in 4K nel maggio del 2013 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata in associazione con The Film Foundation, Cristaldi Film e Paramount Pictures, con il sostegno di The Film Foundation / *Restored in full 4K in May 2013 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory in association with The Film Foundation, Cristaldi Film and Paramount Pictures, with funding provided by The Film Foundation.* Francesco Rosi ha attentamente supervisionato il color grading in modo da ripristinare la qualità originale del lavoro svolto dal direttore della fotografia Pasqualino De Santis / *Francesco Rosi closely supervised color grading in order to restore the original quality of the work done by cinematographer Pasqualino De Santis*

Non ho voluto fare una biografia di Lucky Luciano. Con il pretesto del personaggio di Luciano ho trattato la mafia cercando

soprattutto di continuare a ragionare sul potere, come avevo iniziato a fare con *Salvatore Giuliano* e poi con *Le mani sulla città*, *Uomini contro* e *Il caso Mattei*. [...] Perché un gangster? Perché Lucky Luciano? Perché ho creduto fornisse una buona chiave per capire i rapporti tra potere legale e potere illegale, anzi l'interdipendenza tra questi due poteri. Lucky Luciano è il primo genio criminale che abbia capito l'importanza di mettere a disposizione del potere legale il potere illegale, ma senza compiere vere e proprie azioni criminali. Ha liquidato il vecchio concetto di mafia e ha iniziato a cercare alleanze con gli ebrei e gli irlandesi, due gruppi criminali importanti nell'America di quell'epoca, mentre in passato il problema di alleanze del genere non si era neppure posto. [...] Luciano rappresenta il concetto di una mafia nuova, politica. Ecco perché mi interessava: per far capire alla gente che la mafia non vuol dire spatarie, mitra, che non è solo quello, che è un vero potere politico e economico. [...] Diciamo che vi sono più elementi romanzeschi e psicologici in *Lucky Luciano* rispetto ai miei film precedenti, e che potevo inventare cose legate non all'interpretazione dei fatti ma al mio rapporto con la vita privata di un uomo. Mi sono chiesto inoltre cosa vi sia nella mente di un grande criminale. Forse per questo ho indagato maggiormente la psicologia del personaggio mentre fino a quel momento avevo eliminato la psicologia per ritrovarla nel quadro della psicologia globale del film tramite il montaggio. [...]

Un uomo dà sempre la possibilità di essere raccontato. E Mattei, lungi dall'essere arido, era un uomo estremamente complesso. Tutto sta nel modo in cui si interpretano uomini e fatti. Il caso di *Lucky Luciano* era molto diverso, perché è un tema apparentemente troppo ricco, dà troppe occasioni spettacolari, così ho dovuto, ad esempio, ridurre volontariamente al minimo gli omicidi. Anzi li ho piazzati subito all'inizio, come una specie di indice, di catalogo.

Mattei era un tipo che parlava senza sosta, mentre Luciano non parla quasi mai. *Il caso Mattei* mi appassionava per il personaggio, mentre *Lucky Luciano* mi affascinava per l'insieme dei suoi rapporti. Luciano mi sembra un personaggio più denso, e il risultato finale è, mi pare, una

stratificazione più compatta di argomenti rispetto a *Il caso Mattei*.

Francesco Rosi, intervista di Michel Ciment, in Michel Ciment, *Dossier Rosi*, a cura di Lorenzo Codelli, Museo Nazionale del Cinema – Il Castoro, Milano 2008

I did not want to make a biography of Lucky Luciano. Under the pretext of the Luciano's character I looked at the Mafia trying especially to continue to reflect upon power, as I had started to do with Salvatore Giuliano and then with Le mani sulla città, Uomini contro and Il caso Mattei. [...] Why a gangster? Why Lucky Luciano? Because I believed it would provide a good way of understanding the relationships between legal and illegal power and the interdependence between the two. Lucky Luciano is the first criminal genius to understand the importance of making illegal power at the service of legal power, but without doing any real criminal acts. He got rid of the old concept of the Mafia and looked for alliances with Jewish and Irish criminal groups, which were very important in America at the time. The problem of alliances of this nature had not previously existed [...] Luciano represents the concept of a new, political Mafia. This is why it interested me, to make people understand that Mafia does not only mean shooting each other with machine guns and that it is a real political and economic power. [...]

We can say that there are more psychological elements typical to novel writing in Lucky Luciano, compared to my previous films, and that I could invent things that were linked, not to an interpretation of the facts, but to a man's private life. Moreover, I wondered what was in a great criminal's mind. Perhaps this is the reason I further investigated the character's psychology; up until that moment I had ruled out psychology, only to find it again through the editing, in the overall psychology of the film.

A man will always have the possibility for his story to be told. Mattei, far from being an insensitive type, was an extremely complex man. It is all in the way that men and facts are interpreted. In the case of Lucky Luciano it was very different, because it seemed like the theme was too rich, it had too many spectacular opportunities. So, for example I had to purpose-



Lucky Luciano

fully reduce the number of murders to a minimum. In fact, I put them at the beginning, like the contents of a catalogue. Mattei was someone who spoke without a pause, while Luciano hardly ever speaks. In Il caso Mattei it was the character that fascinated me, whereas in Lucky Luciano it was the relationships between the characters, Luciano seemed like a more complex character to me and it seems to me that the final result has more layers, in terms of subject, than Il caso Mattei. Francesco Rosi, interview by Michel Ciment, in Michel Ciment, Dossier Rosi, edited by Lorenzo Codelli, Museo Nazionale del Cinema – Il Castoro, Milan 2008

LA REINE MARGOT

Francia-Italia-Germania, 1994
Regia: Patrice Chéreau

■ T. it.: *La regina Margot*. Sog.: dal romanzo omonimo di Alexandre Dumas padre. Scen.: Danièle Thompson, Patrice Chéreau. F.: Philippe Rousselot. M.: François Gédigier, Hélène Viard. Scgf.: Richard Peduzzi, Olivier Radot. Mus.: Goran Bregović. Su.: Dominique Hennequin, Guillaume Sciamia. Int.: Isabelle Adjani (Margot), Daniel Auteuil (Enrico di Navarra), Jean-Hugues Anglade (Carlo IX), Virna Lisi (Caterina de' Medici), Vincent Perez (Hyacinthe de La Môle), Dominique Blanc (Henriette de Nevers), Claudio Amendola (Annibal de Coconas), Asia Argento

(Charlotte de Sauve). Prod.: Claude Berri per Renn Productions, France 2 Cinéma, D.A. Films, N.E.F. Filmproduktion und Vertriebs, Degeto Film, ARD, WMG Film, RCS Films & TV. Pri. pro.: 13 maggio 1994 ■ DCP. D.: 159'. Col. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ■ Da: Pathé ■ In occasione dell'imminente ventennale del film, Pathé ha restaurato *La Reine Margot* sotto la supervisione del regista Patrice Chéreau e del montatore François Gédigier. Il restauro è stato effettuato presso Éclair Group laboratories e L.E. Diapason (per il suono). La versione restaurata è quella del Director's Cut uscito in Dvd nel 2007. Ulteriori minime modifiche volute da Chéreau la arricchiscono ulteriormente.

Restaurato in 4K dal negativo 35mm originale / For the upcoming 20th anniversary of the film's release, Pathé restored *La Reine Margot* under the supervision of director Patrice Chéreau and editor François Gédigier. The task was entrusted to the Éclair Group laboratories for the images and L.E. Diapason for the sound. This restored version is based on the Director's Cut released on Dvd in 2007. Several additional editing tweaks, desired by Patrice Chéreau, further enrich this new version. The image restoration was conducted in 4k resolution based on the original 35mm negative

La storia di questo film è la Storia della Francia, la nostra Storia.

È anche un elogio della tolleranza. Tra i miasmi, le tempeste e le devastazioni del massacro di San Bartolomeo affiorò una fragile speranza: una Francia riconciliata sotto la guida del re Enrico IV.

La storia di questo film è la storia di una donna, Margot. Figlia di re, sorella di re, sposa di re, passerà dal campo dei vincitori a quello dei vinti, lascerà gli oppressori per aiutare gli oppressi. Attraverso i due uomini della sua vita conoscerà la persecuzione religiosa, l'ingiustizia e l'odio.

La storia di questo film è anche la storia di

due uomini: Enrico, il futuro Enrico IV, e La Môle, protestante idealista, puro e indomabile, che si sacrificherà per Margot.

È anche la storia di una famiglia, una famiglia mostruosa riunita attorno a una madre paradossale, Caterina de' Medici. Vestita di nero, eternamente in lutto, Caterina detta legge a tutto e tutti. Possiede, si dice, un mazzo di chiavi con cui può aprire tutte le porte del Louvre. Niente le sfugge, niente per lei può rimanere segreto. Ha tre figli maschi che non avranno discendenti. È dunque la fine di una famiglia, la fine di una stirpe condannata.

È anche l'epoca delle guerre di religione. Bisognerà mostrare quest'epoca fanatica e pagana, religiosa e sensuale, mostrare la morte accanto ai piaceri carnali, il senso di colpa insieme al gusto del piacere. Un'epoca in cui la morte non contava. Perché sono Shakespeare e Marlowe che dovremo ritrovare in questo film. [...] Significa anche mostrare la Storia di oggi attraverso il prisma del Rinascimento. Significa ritrovare a un tempo la forma incredibilmente mobile e flessibile del grande cinema (Huston, forse, e soprattutto Coppola e Scorsese) ma anche la forza del reportage, di certi servizi televisivi che ci costringono a guardare in faccia la ferocia dei nostri tempi.

Patrice Chéreau, maggio 1992

The story of this film, its history, is the History of France, our History.

It is also a eulogy of tolerance. Through the bleak odium, the storms and the destruction of the Saint Bartholomew's Day massacre, a fragile hope was born: a reconciled France, under the leadership of King Henri IV.

The story of this film is the story of a woman, Margot. Daughter of a king, sister of a king, wife of a king, she will leave the side of the victors for the side of the vanquished. She will leave the side of the oppressors to side with the oppressed. She will learn about persecuted beliefs, injustice and hatred, thanks to the two men in her life. The story of this film is also the story of those two men: Henri, who became Henri IV, and La Môle, an idealistic Protestant, both pure and fierce, who will give his life for Margot.

It is also the story of a family, a monstrous family gathered around a paradoxical mother Catherine of Medici. Shrouded in black, in everlasting mourning, she rules over everything. It is said she owns a set of keys with which she may open every door in the Louvre. Nothing escapes her, nothing remains a secret from her. She has three sons, but none will have children. So it is also the end of a family, the end of a condemned lineage.

It is also the time of the Wars of Religion. We shall have to show this pagan yet fanatical period, to show how religious and sensuous it was, show death alongside the pleasures of the flesh, the feeling of sin alongside the taste for pleasure. A period in which death did not count. For it is a Shakespeare and Marlowe that one must find in this movie.

It also means showing today's History as seen through the prism of the Renaissance. It means finding both the form of great cinematography, incredibly mobile and flexible (John Huston maybe, especially Francis Ford Coppola and Martin Scorsese), but also finding the power of today's documentaries, the 'News' that television sometimes shows us, and that obliges us to look the brutality of our time straight in the eye.

Patrice Chéreau, May 1992



La Reine Margot

Evento speciale

MUISTEJA - PIENI ELOKUVA 50-LUVUN OULUSTA

Finlandia, 2013 Regia: Peter von Bagh

[*Rimembranze - Un piccolo film su Oulu negli anni '50*] ■ T. int.: *Remembrance - A Small Movie about Oulu in the 1950s*. Scen.: Peter von Bagh. F.: Arto Kaivanto. M.: Petteri Evilampi. Su. Martti Turunen. Int.: Erja Manto, Eero Saarinen, Peter von Bagh, Kuutti Evilampi (narratori). Prod.: Jouko Aaltonen per Illume Ltd ■ DCP. D.: 69'. Bn e Col. Versione finlandese con sottotitoli inglesi / *Finnish version with English subtitles* ■ Da: Illume Oy

Mezzo secolo fa Peter von Bagh ha lasciato la città in cui è cresciuto, Oulu, per tornare alla città in cui è nato, Helsinki. Da allora Oulu è stata vistosamente assente dalla sua filmografia: viene nominata raramente, di sfuggita, in maniera obliqua. A Oulu von Bagh si sentiva uno straniero: parlando della sua giovinezza Peter oggi dice che si sentiva come in esilio. In *Rimembranze - Un piccolo film su Oulu negli anni '50*, suo primo film-

saggio autobiografico, Peter narra alcuni ricordi dell'infanzia trascorsa a Oulu. Anzi, più precisamente usa la propria vita come un prisma attraverso il quale esaminare la storia finlandese: *Rimembranze - Un piccolo film su Oulu negli anni '50* non è solo un ricordo agrodolce ma anche una riflessione su una generazione che ha conosciuto le difficoltà e le follie del dopoguerra, un film su insegnanti e allievi accomunati dalla frequentazione dello stesso liceo cittadino. Com'è sua consuetudine, von Bagh si muove avanti e indietro nel tempo, attraversa i decenni, passa con disinvoltura da un tema all'altro accompagnato dalle armonie di Olavi Virta e Leevi Madetoja. Il film è punteggiato da caustiche osservazioni come "Le guarnigioni scompaiono, le guerre no" o "I cellulari Nokia vanno e vengono, gli ospedali mentali restano". *Rimembranze - Un piccolo film su Oulu negli anni '50* suona ripetutamente come un grido di battaglia. Guarda verso casa con affetto, angelo, e davanti a te con rabbia.

Olaf Möller

Half a century ago, Peter von Bagh left the town where he grew up: Oulu, to return to the city of his birth: Helsinki. Since then, Oulu has been a conspicuous absence in his filmmaking - a few times it is men-

tioned, but only obliquely, in passing. Von Bagh was a stranger back then in Oulu - the older Peter says about his younger self that he'd felt as if in exile... In Remembrance - A Small Movie about Oulu in the 1950s, Peter von Bagh relates some memories of his Oulu childhood - which makes it his first essay in autobiography. To be more precise: he uses his own life as a prism through which to look at Finnish history from yet another angle - Remembrance - A Small Movie about Oulu in the 1950s is not only a bitter-sweet personal remembrance of things past but at the same time a meditation on the making of a generation and on the plight and follies of postwar Finland, in that a film about teachers and pupils and that chain in which everyone who went to the city's lyceum becomes a link. As von Bagh is wont, he shuttles back and forth through time, criss-crosses the decades, moves casually from subject to subject carried along by the harmonies of Olavi Virta and Leevi Madetoja. Caustic observations like "Garrisons disappear, wars don't" or "Nokias come and go, mental hospitals stay" serve as punctuation marks - time and again, Remembrance - A Small Movie about Oulu in the 1950s sounds like a battle cry. Look homeward warmly, angel, and forward in anger.

Olaf Möller



Muisteja - Pieni elokuva 50-luvun oulusta





PROGETTO ROSSELLINI

Rossellini Project

ROMA CITTÀ APERTA

Italia, 1945 Regia: Roberto Rossellini

■ T. int.: *Rome Open City*. Sog.: Sergio Amidei, Alberto Consiglio, Ivo Perilli. Scen.: Sergio Amidei, Roberto Rossellini, Federico Fellini, Ferruccio Disnan. F.: Ubaldo Arata. M.: Eraldo Da Roma. Scgf.: Rosario Megna. Mus.: Renzo Rossellini. Su.: Raffaele Del Monte. Int.: Anna Magnani (Pina), Aldo Fabrizi (don Pietro Pellegrini), Vito Annichiarico (Marcello), Nando Bruno (Agostino, il sagrestano), Harry Feist (maggiore Fritz Bergmann), Francesco Grandjacquet (Francesco), Maria Michi (Marina Mari), Marcello Pagliero (ing. Manfredi), Eduardo Passarelli (brigadiere metropolitano), Carlo Sindici (questore), Giovanna Galletti (Ingrid). Prod.: Excelsa Film. Pri. pro.: 24 settembre 1945 ■ DCP. D.: 100'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e CSC - Cineteca Nazionale ■ Restaurato nel 2013 da Fondazione Cineteca di Bologna, CSC - Cineteca Nazionale, Coproduction Office e Istituto Luce Cinecittà presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored by Fondazione Cineteca di Bologna, CSC - Cineteca Nazionale, Coproduction Office and Istituto Luce Cinecittà at L'Immagine Ritrovata Laboratory in 2013*. Il restauro digitale è stato realizzato a partire dai negativi originali conservati presso la Cineteca Nazionale. L'immagine è stata scansionata a una risoluzione di 4K / *The digital restoration was based on the original negatives preserved by Cineteca Nazionale. The image was scanned at 4K resolution*

Rossellini traversa il periodo neorealista (che non è solo cinematografico) facendone la storia, cioè tracciandone le linee di forza, definendo le idee generali che lo reggono e lo muovono; e nel fare ciò parte dalle *apparenze* stesse di questa storia, che sono innanzitutto il *cinema* come il *medium* espressivo più avanzato dell'epoca [...], il medium che già di per sé pone in crisi la nozione di arte. Rossellini utilizza poi il cinema come 'specializzazione' realistica, e questa non è tanto una scelta a priori quanto la conseguenza dell'uso di una tecnologia determinata contro le regole fino a quel momento codificate, che si possono riassumere nella *ideolo-*

gia dello spettacolo e che si specificano nello star system, nella finzione romanzesca, nel rapporto 'teatrale' col pubblico. Il cinema esce per le strade, diventa 'realistico', quando elimina una serie di diaframmi rispetto a una sua specificità tecnica [...]. In *Roma città aperta* il titolo stesso rivela un'apertura inconsueta: la gente, non i borghesi (che vivono nascosti nei loro uffici) ma la gente del popolo, vive all'aperto, nella città. Se il film è la storia di un caseggiato, lo è in quanto quest'ultimo è un microcosmo che sintetizza (come un palcoscenico en plein air) la città intera: le nostre case già sono per Rossellini, nel '45, le nostre strade, e non più degli interni; la vita privata, le storie d'amore, coinvolgendo gli altri, si svolgono alla luce del sole; e la clandestinità della lotta partigiana è una nuova prassi, che passa attraverso i tetti e non si cela nel basso delle cantine, e che collega in una rete articolatissima ciò che il nemico fa fatica a percepire, con le sue più vecchie coordinate culturali (ma già il nazista meglio del fascista: si veda la scena del maggiore Bergmann che 'legge' la città nel suo ufficio attraverso le fotografie quotidiane: il suo è però un sapere improduttivo). Rossellini, già oltre la guerra, vive nello spazio della modernità. Il centro, l'accentramento e l'accerchiamento sono

combattuti e battuti: alla fine del film i bambini hanno ereditato l'esperienza di un decentramento, e la cupola di San Pietro non funziona più da meta ma da sfondo per un cammino 'aperto', poiché bisogna tener presente la nostra eredità culturale, che per Rossellini è soprattutto quella cattolica.

Adriano Aprà, *Rossellini oltre il neorealismo*, in *Il neorealismo cinematografico italiano*, a cura di Lino Micciché, Marsilio, Venezia 1975

Rossellini spent the neo-realistic period (which was not only in film) making its history, in other words defining its strong points, the general ideas that influenced and moved it. In doing so, he started from the appearance of this history, which is primarily cinema as the most advanced expressive medium of the era [...], the medium that had itself already put the notion of art into crisis. Rossellini went on to use cinema as a realistic 'specialization'. This was not so much an a priori choice as much as it was the result of the use of a particular technology against the established rules, which can be reassumed in the ideology of show business and which are defined in stardom, the literary pretence and the 'theatrical' relationship with the public. Cinema went out into the



Roma città aperta

street; it became 'realistic', once it had eliminated a series of divisions in its technical specificity [...]. The title Roma città aperta, reveals an unusual openness: the common people (not the bourgeoisie, who stay hidden in their offices) live out in the open, in the city. The reason that the film is the story of a block of flats, is because it shows a microcosm which represents (like an open air stage) the whole city. In Rossellini's view, in 1945, our homes had already become the streets, they were not inside the flats anymore: our private lives, love lives, involving others, develop out in the open; the secrecy of the partisan struggle is a new practice, which passes over the rooftops and is not hidden in the bottoms of the cellars, and which links in very complex network what the enemy is struggling to perceive, with his older cultural coordinates (but the Nazis were better than the Fascists: see the scene where the major Bergmann "reads" the city from his office, through its daily photos; his is however, an unproductive knowledge). With the war behind him, Rossellini was living in the space of modernity. The centre, centralization and surroundings have been fought for and beaten, at the end of the film the children have inherited an experience of decentralization and Saint Peter's dome is not something to be aimed for anymore, it is the backdrop for an 'open' journey, because you have to keep our cultural heritage in mind, which for Rossellini is Catholic.

Adriano Aprà, Rossellini oltre il neorealismo, in Il neorealismo cinematografico italiano, edited by Lino Micciché, Marsilio, Venezia 1975

L'AMORE

Italia, 1948 Regia: Roberto Rossellini

■ Sog.: dalla pièce *La voce umana* di Jean Cocteau (*Una voce umana*), Federico Fellini (*Il miracolo*). Scen.: Roberto Rossellini (*Una voce umana*), Federico Fellini, Tullio Pinelli (*Il miracolo*). F.: Robert Juillard (*Una voce umana*), Aldo Tonti (*Il miracolo*). M.: Eraldo Da Roma. Scgf.: Christian Bérard. Mus.: Renzo Rossellini. Su.: Kurt Doubravsky. Int.: Anna Magnani (donna al telefono/Nannina), Federico Fellini (vagabondo), Peparuolo (monaco),

Amelia Robert (maestra). Prod.: Tevere Film. Pri. pro.: 30 ottobre 1948 ■ DCP. D.: 69'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / Italian version with English subtitles ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e CSC – Cineteca Nazionale ■ Restaurato nel 2013 da Fondazione Cineteca di Bologna, CSC – Cineteca Nazionale, Coproduction Office e Istituto Luce Cinecittà presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / Restored in 2013 by Fondazione Cineteca di Bologna, CSC – Cineteca Nazionale, Coproduction Office e Istituto Luce Cinecittà at L'Immagine Ritrovata laboratory. Il restauro digitale è stato realizzato a partire dai migliori elementi disponibili, un controtipo positivo combinato conservato presso Cinecittà Luce / The digital restoration was based on the best available elements, a combined duplicate positive preserved by Cinecittà Luce

L'amore è costituito da due parti. La prima, *Una voce umana* (*Une voix humaine*), da una pièce teatrale di Jean Cocteau, è stata realizzata nel 1947 – prima di *Germania anno zero*; la seconda, *Il miracolo*, nell'aprile 1948. In entrambe Anna Magnani interpreta una donna che ama senza essere amata. La seconda (nel cartello all'inizio del film) è espressamente "dedicata all'arte drammatica di Anna Magnani", il che sembra un addio (e, com'è noto, effettivamente lo era).

Una voce umana è fedele al testo teatrale parola per parola [...]. Rossellini prosegue l'esperienza degli episodi siciliano e napoletano di *Paisà*. Continua a sfruttare le possibilità che gli offrivano le riprese in campo lungo. Qui, la macchina da presa diviene microscopio. Apre ai nostri occhi un mondo nuovo. Non vediamo soltanto le azioni compiute da un individuo, ma anche l'invisibile: quello che l'individuo pensa e sente.

Chi considera *Una voce umana* alla pari di uno sfoggio di esibizionismo, non ha compreso nulla di questo film. Il film, invece, rende trasparente ciò che dice e fa Anna Magnani. Vediamo attraverso di lei. Inoltre non vediamo soltanto lei e i suoi sentimenti esposti ai nostri occhi ma vediamo anche l'uomo che ama. È con lei che vediamo il passato condiviso da questa coppia. Non è soltanto bello, è allo stesso tempo infinitamente doloroso. Rossellini adotta la macchina da presa come uno

strumento chirurgico. [...] Vedendo *Una voce umana* e cominciando a riflettere su ciò che vediamo, non possiamo sfuggire alla domanda: cos'è in realtà che abbiamo l'abitudine di definire amore? [...] L'amore è un fenomeno effimero: ecco cosa ci dimostra Rossellini.

In *Il miracolo* (soggetto: Federico Fellini), Rossellini racconta la storia di una donna che gli abitanti di un villaggio ritengono debole di mente e che, per questa ragione, conduce la sua esistenza lontana dalla gente normale. Sorveglia le capre e talvolta anche i bambini degli altri contadini. Un bel giorno di sole, la guardiana di capre incontra un magnifico uomo barbuto (Federico Fellini). Si convince immediatamente che sia San Giuseppe. [...] *Il miracolo* è stato accusato di essere una parodia dell'Immacolata Concezione. È impensabile per quanto riguarda Rossellini. La serietà con cui racconta la storia è la stessa di *Francesco giullare di Dio*. Si potrebbe dire piuttosto che Rossellini prenda la sua storia più sul serio di quanto la Chiesa non abbia fatto con il proprio dogma. Ed è vero che in questo c'è una forma di provocazione.

Rudolf Thome, *L'amore*, in *Roberto Rossellini, Reihe Film 36*, Carl Hanser Verlag, Berlin 1987

L'amore is made up of two parts. The first, Una voce umana, is based on a play by Jean Cocteau and was made in 1947, before Germania Anno Zero and the second part, Il Miracolo in April 1948. In both films Anna Magnani plays a woman who loves without being loved in return. The second part (as it is shown in the beginning of the film) is "dedicated to the dramatic art of Anna Magnani", it seems like a farewell (and, as it is known, it actually was).

Una voce umana is faithful to the theatrical script, word for word [...]. Rossellini continued the experience of the Sicilian and Neapolitan episodes in Paisà. He carried on exploiting the possibilities that long shots offered him. Here the camera became a microscope. It opened our eyes onto a new world. We could not only see the individual's actions, we also saw what the individual thinks and feels.

People who consider Una voce umana to be no more than a display of exhibitionism have not understood anything about



L'amore

the film. It makes what is said and done by Anna Magnani appear transparent. We see through her eyes. Moreover, we are not only faced with her and her feelings but we also see the man she loves. And it is with her that we see the past that this couple has shared. It is not only beautiful, but at the same time infinitely painful. Rossellini used the camera like a surgical instrument. [...] Watching *Una voce umana* and reflecting on what we see, we have to ask ourselves: what is the thing we actually define as love? [...] Love is an ephemeral phenomenon; this is what Rossellini has shown us. [...]

In *Il Miracolo* (script: Federico Fellini), Rossellini tells the story of a woman who the residents of a village believe to be feeble-minded and who, for this reason, leads her life far away from the others. She looks after goats and at times also the other peasants' children. One sunny day, she meets a bearded man (Federico Fellini). Straight away, she is convinced that he is Saint Joseph. [...] *Il Miracolo*

has been accused of being a parody on the *Immaculate Conception*. This is unthinkable for Rossellini. The seriousness with which Rossellini tells this story is the same as in Francesco giullare di Dio. It could be said that Rossellini takes this story more seriously than Church has ever done with its own dogma. It is true that this is a form of provocation.

Rudolf Thome, *L'amore*, in Roberto Rossellini, Reihe Film 36, Carl Hanser Verlag, Berlin 1987

STROMBOLI TERRA DI DIO

Italia-USA, 1950

Regia: Roberto Rossellini

■ T. int.: *Stromboli*. Sog.: Roberto Rossellini. Scen.: Sergio Amidei. F.: Otello Martelli. M.: Jolanda Benvenuti. Mus.: Renzo Rossellini. Su.: Eraldo Giordani, Terry Kellum. Int.: Ingrid Bergman (Karin Bjorsen), Mario Vitale (Antonio Mastrostefano),

Renzo Cesana (parroco), Mario Sponza (guardiano del faro), Roberto Onorati (bambino), Verner Biel. Prod.: Berit Film, RKO. Pri. pro.: 8 ottobre 1950 ■ DCP. D.: 102'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e CSC - Cineteca Nazionale ■ Restaurato nel 2012 da Fondazione Cineteca di Bologna, CSC - Cineteca Nazionale, Coproduction Office e Istituto Luce Cinecittà presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored in 2012 by Fondazione Cineteca di Bologna, CSC - Cineteca Nazionale, Coproduction Office e Istituto Luce Cinecittà at L'Immagine Ritrovata laboratory*. Il restauro digitale della versione italiana di *Stromboli* è stato realizzato a partire dai migliori elementi disponibili, un controtipo negativo combinato conservato presso Cinecittà Luce / *The digital restoration of the Italian version of Stromboli was based on the best available elements, a combined duplicate negative preserved by Cinecittà Luce*



Stromboli terra di Dio

In uno scritto intitolato *Perché ho scelto Ingrid Bergman*, Rossellini attribuisce a Karin, protagonista di *Stromboli*, la nazionalità svedese (anziché lituana, come sarà nel film) e dichiara che l'attrice sente quanto "il racconto cinematografico che si accinge a vivere diventerà sotto molti aspetti un'avventura sua, un fatto personale". Oggi sappiamo che fu lei a scegliere lui, scrivendogli una lettera divenuta celebre, in cui gli offriva di lavorare insieme ed affermava di saper dire "ti amo" in italiano. Ma nelle parole di Rossellini – e nella storia di Karin, profuga straniera catapultata in un mondo a lei tanto distante quanto ostile – c'è tutto il groviglio di privato e pubblico, verità e leggenda, autobiografia e finzione che avvolge ciò che nacque dall'incontro fatidico tra il regista e l'attrice. Proprio a partire da *Stromboli*, un film destinato a sua volta a un'esistenza avventurosa, come tutti i sei titoli della coppia.

Anzitutto, all'esistenza di tre distinte versioni. Una americana, distribuita negli Stati Uniti dalla RKO a partire dal 15 febbraio 1950. Una internazionale, premiata in Campidoglio e presentata alla stampa romana nel marzo dello stesso anno, quindi proiettata fuori concorso all'XI Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia il 26 agosto 1950. Infine una italiana, più breve di circa sei minuti rispetto all'internazionale, e tuttavia con alcune inquadature in più, realizzate appositamente per il finale di questa versione distribuita con il titolo *Stromboli terra di Dio*.

Le differenze – molteplici – sono da attribuirsi a ragioni diverse. Essenzialmente commerciali nel caso della versione RKO, che testimonia una decisa incompatibilità tra Hollywood e il regista italiano: vi abbondano infatti aggiunte posticce di montaggio alternato, *establishing shots*, chiose ridondanti e voce narrante (che nel finale annuncia il ritorno di Karin al villag-

gio), votate a rendere più fluido l'intreccio e più addomesticato il linguaggio, nonché ad accentuare in chiave melodrammatica il conflitto tra Karin e la cultura del luogo, a lei ostile quanto la minacciosa cornice del vulcano.

Le due versioni successive, invece, relegano sullo sfondo il conflitto culturale tra Karin e l'ambiente per accentuare quello spirituale tra Karin e Dio, mortificando le aspirazioni dell'intreccio al melodramma e mostrandosi più attente al tema religioso. La versione italiana, in particolare, che come l'internazionale ha il pregio di conservare stile e linguaggio rosselliniani, reca i segni più visibili della collaborazione con il domenicano Félix Morlion (e con Gian Luigi Rondi), che dichiarò di aver girato personalmente le nuove inquadrature per un finale dove è risolutiva l'invocazione di Karin a Dio.

Tuttavia, la vera forza di queste immagini e di questi suoni (la voce è sempre quella

di Ingrid Bergman, anche in italiano), in tutte e tre le versioni, è in ciò che ricorre ovunque: l'immagine (e i suoni) della diversità. Quel "fatto personale" di cui scrive Rossellini e che si disvela pregno di autobiografismo. È la diversità di Karin (come Ingrid straniera, avventuratasi in un mondo che non conosce per seguire un uomo, incinta al termine del film e decisa come Ingrid, rimasta incinta durante le riprese, a tenere il bambino), così alta e bionda al cospetto di pescatori piccoli e bruni, circondata dal mare nero e da terra lavica e scura. La diversità dell'attrice, professionista fra dilettanti, catapultata nel paesaggio più vero del neorealismo italiano. E quella del regista, che già conosce l'esperienza dell'emarginazione (dalla critica, dal sistema produttivo del cinema italiano) e da vero sperimentatore l'affronta come qui gli è più congeniale: accentuandola e radicalizzandola. Come sempre farà con l'attrice.

Elena Dagrada

In an article entitled Why I Chosed Ingrid Bergman, Rossellini assigns Swedish nationality to Karin, the main character of Stromboli (rather than Lithuanian, as it will be in the film), and declares that the actress feels "the filmic tale she is about to live will become, in many ways, her own adventure, a personal matter". Today we know that she chosed him, by writing him a now famous letter in which she offered to work together and affirmed she could say "ti amo" (I love you) in Italian. But in Rossellini's words – and in Karin's story, a foreign refugee catapulted into a world as far away as hostile to her – there is the tangle of private and public, truth and legend, autobiography and fiction that surrounds all what was born out of that fateful meeting between the director and the actress. Starting with Stromboli, a film destined to have an adventurous life, like all six films the couple made together. First of all, because of the existence of three different versions: one American, distributed by RKO in the United States from 15th February 1950; one international, awarded on Capitoline Hill and presented to the Roman press in March of the same year, therefore shown, but not included in the competition, at the 11th Venice Film Festival on 26th August 1950; finally, an Italian version, which

was around six minutes shorter than the international one, despite having some extra shots made especially for the end of this version, which was distributed with the title Stromboli terra di Dio.

The many differences were due to various reasons. They were mainly commercial for the RKO version, proving a total incompatibility between Hollywood and the Italian director: in fact there were plenty of fake additions of cross cutting, establishing shots, redundant editing and voice over (announcing, in the end, Karin's return to the village). All these additions were used to make the plot more fluid and the language more 'normal', as well as to melodramatically accentuate the conflict between Karin and the culture and the place, as hostile to her as the volcano. The two other versions, on the other hand, relegate the cultural conflict between Karin and the environment in the background, in order to accentuate the spiritual conflict between Karin and God. They also reduce the melodramatic plot, leaning towards the religious theme. The Italian version, which like the international one has the advantage of conserving Rossellini's style and language, in particular contains the most visible signs of a collaboration with the Dominican father Félix

Morlion (and with Gian Luigi Rondi), who declared that he personally filmed the new shots for an ending where Karin invocation's to God is fundamental.

However, the real strength of these images and sounds (it is Ingrid Bergman's voice in the Italian version too), in all versions, is what recurs everywhere: the images (and sounds) of diversity, that "personal matter" Rossellini wrote about, which reveals itself to be full of autobiography. It is Karin's diversity (like Ingrid being foreign, gambling on a world she does not know to follow a man, and like Ingrid being pregnant at the end of the film and sure that she would keep her baby), so tall and blond compared with the short, dark fishermen, surrounded by the black sea and by the dark volcanic earth. It is the actress's diversity, a professional among amateurs, catapulted into the most real landscape of Italian neorealism. It is the diversity of the director, who has already experienced being excluded (by Italian critics, by the Italian production system) and who, being a real experimenter, confronts it in the way that best suits him here: accentuating it and radicalising it. As he will always do with Ingrid Bergman.

Elena Dagrada



Sul set di Stromboli terra di Dio

ALLAN DWAN, NOBILE PRIMITIVO

Allan Dwan, The Noble Primitive

Programma a cura di / Programme curated by
Peter von Bagh e Dave Kehr



Dopo i ritratti di Sternberg, Capra, Ford, Hawks e Walsh, rendiamo omaggio a un regista la cui carriera comincia nel 1911 – l'epoca di Griffith e Ince – e si chiude nel 1961 – l'epoca delle nouvelles vagues. In questo mezzo secolo Dwan ha realizzato almeno 400 film (ma c'è chi parla addirittura di 1400), confrontandosi con ogni genere e ogni innovazione tecnologica, maneggiati sempre con la cura che solo un poeta può garantire. I primi film sono i più rari, invisibili per generazioni e ora restaurati, con titoli a cui ben pochi cinefili potranno resistere: *The Ranch Girl*, *Blackened Hills*, *The Thief's Wife*. Negli anni Venti Dwan firmò alcuni dei più brillanti *star vehicles* del decennio, con Douglas Fairbanks (da *A Modern Musketeer*, delizioso incrocio di road-movie e ispirazione dumasiana, fino all'intenso addio di *The Iron Mask*) e con Gloria Swanson (*Zaza*, *Manhandled*) – splendidi risultati che tenevano insieme grande spettacolo, commedia e tutto quello che c'è in mezzo.

Dwan disse qualcosa di molto bello a proposito di Fairbanks: “Non credo ci sia mai stato nessuno di maggior successo, sia finanziario che artistico, di Douglas negli anni in cui ebbe la sua casa di produzione. Ed era audace – i suoi film erano favole; era un sognatore”. Potrebbe quasi essere un autoritratto dello stesso Dwan: i suoi film, compresi tanti minori, chiamano in causa l'utopia.

I film che abbiamo scelto tra quelli degli anni Trenta (due titoli rari: *When Paris Sleeps* e *Fifteen Maiden Lane*) e Quaranta mostrano le vite della gente comune e la loro innocenza, riflesse “con un senso profondo dello spirito umano, indomito e immortale” – la bella definizione che Peter Bogdanovich usò per *The Inside Story*, quasi un antesignano della sit-com, pur collocandosi a un livello ben più profondo di quello su cui il genere si sarebbe poi attestato. “Se c'è un tema comune alla sua intera opera, ha molto a che fare con la varietà dei suoi personaggi, con l'ottimismo, con l'umanità; ritroviamo dovunque la sua generosità e il suo humour spesso geniale”.

Presentiamo tre film dell'ultimo tratto della carriera di Dwan, che si congeda con uno dei più strabilianti e disperati finali che abbiano mai chiuso una carriera registica. *The Most Dangerous Man Alive* è prodotto da Benedict Bogeaus, che ebbe con Dwan una collaborazione proficua ed esemplare. Fecero dieci film insieme, dei quali *Silver Lode* è il più famoso: l'America onesta del cittadino Dwan si era trasformata in quegli anni in qualcosa di irricognoscibile, e lui firma un grande western per dar voce ai suoi sentimenti offesi. Un altro western, *Tennessee's Partner*, dovrebbe figurare nella lista dei migliori di questo aureo decennio: è il più semplice di tutti, quello che più fedelmente restituisce l'etica eterna del genere e il suo nobile stile originario. “Soprattutto, era un grande narratore: anche quando i personaggi sono un poco usurati, anche quando la storia è già stata raccontata dozzine di volte, anche quando conosciamo fin troppo bene i set e gli intrecci”. Sono parole del critico francese Jean-Claude Biette, che ha definito Dwan “grande poeta dello spazio”, nei cui ultimi film – ma perché non anche nei primi? – “troviamo una costante celebrazione dello spazio”.

Peter von Bagh

After the portraits of Sternberg, Capra, Ford, Hawks and Walsh, we will pay tribute to a director whose career spans 1911 – the days of Griffith and Ince – to 1961 – the time of the new waves. In that half-century Allan Dwan produced 400 films (other estimates range to 1400), covering every genre and technical novelty, always handled with the care only a poet can provide. The early films are the rarest, many of them unseen for generations and now restored, with titles few cinephiles can resist: The Ranch Girl, Blackened Hills, The Thief's Wife. In the 1920s Dwan made some of the finest star vehicles of the decade: with Douglas Fairbanks (ranging from A Modern Musketeer and its delicious mix of Dumas-inspired road movie to his poignant farewell in The Iron Mask) and Gloria Swanson (Zaza, Manhandled) – achievements of spectacle and comedy and everything between.

Dwan said something very beautiful about Fairbanks: “...when he got his own company, I don't think there was ever anybody more successful, both financially and artistically. And he was daring – he did fairy tales; he was a dreamer”. That would be almost a self-portrait of Dwan himself: each film, even many minor ones, touched on utopia.

Our examples from the 1930s – two rare entries: While Paris Sleeps and Fifteen Maiden Lane – and the 1940s show the lives of simple people and their innocence reflected with a “profound sense of the essential indomitability and deathlessness of the human spirit” – a nice definition by Peter Bogdanovich of Inside Story, for instance, that can be seen as a predecessor of the sitcom on a deeper level than the genre would become. “If there's a single unifying theme to Dwan's work, it has a lot to do with the amazing diversity of people and with an optimistic sense of humanity; his generosity and often genial humor are there throughout”.

We have three examples from Dwan's last period that ends with one of the most amazing and desperate finales of any career, The Most Dangerous Man Alive. It was produced by Bogeaus Benedict, who formed an exemplary and beautiful liaison with Dwan – they made ten films together. Silver Lode is the most famous: citizen Dwan's good-hearted America has been transformed into something unrecognizable and he signs a great western to express his hurt feelings. Another western, Tennessee's Partner, should have a place in lists of the best of the genre's greatest decade: it's the simplest of all, the one that most faithfully restores its timeless ethos and noble original style: “Above all he was a great story teller: even when the characters are a little faded, even when the stories have been told dozens of times, even if we know the sets and the intrigues.” Thus wrote the French critic Jean-Claude Biette, who also characterized Dwan as a “great poet of space” in whose last films – and why not in many earlier ones? – “we find a constant exaltation of space.”

Peter von Bagh

Le origini: I western da un rullo *Beginnings: The One-Reel Westerns*

THE RANCH GIRL

USA, 1911 Regia: Allan Dwan

■ Int.: J. Warren Kerrigan (Jack), Pauline Bush (Alice), Jack Richardson (Mike). Prod.: American Film Manufacturing Company. Pri. pro.: 10 agosto 1911 ■ 35mm. L.: 193 m. D.: 9'. a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Library of Congress

THE BLACKENED HILLS

USA, 1912 Regia: Allan Dwan

■ Int.: J. Warren Kerrigan (Jack Upham), Jessalyn Van Trump (Martha Vail), Jack Richardson (Joe Canfield), Louise Lester (la strega), Charlotte Burton (Jenny Hart). Prod.: American Film Manufacturing Company. Pri. pro.: 26 dicembre 1912 ■ 35mm. L.: 191 m (incompleto). D.: 9' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Library of Congress

MAIDEN AND MEN

USA, 1912 Regia: Allan Dwan

■ Int.: Pauline Bush (la ragazza), Jack Richardson (il cattivo del ranch), J. Warren Kerrigan (lo spasimante deluso), Louise Lester (la proprietaria del ranch), George Periolat (il padre). Prod. American Film Manufacturing Company. Pri. pro.: 4 novembre 1912 ■ 35mm. L.: 283 m. D.: 13'. a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Library of Congress

MAN'S CALLING

USA, 1912 Regia: Allan Dwan

■ T. alt.: *Almost a Friar*. Int.: J. Warren Kerrigan (John Wallace), Jessalyn Van Trump (Mrs. Wallace), George Periolat (il padre di John). Prod.: American Film Manufacturing Company. Pri. pro.: 11

novembre 1912 ■ 35mm. L.: 272 m. D.: 13' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Library of Congress

THE THIEF'S WIFE

USA, 1912 Regia: Allan Dwan

■ Int.: J. Warren Kerrigan (lo sceriffo), Pauline Bush (la moglie del ladro), Jack Richardson (il ladro). Prod.: American Film Manufacturing Company. Pri. pro.: 18 novembre 1912 ■ 35mm. L.: 290 m. D.: 14' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Library of Congress

L'omerica carriera da regista di Allan Dwan cominciò per caso nel 1911: sceneggiatore e direttore di produzione, a ventisei anni fu mandato dall'American Film Manufacturing Company di Chicago a lavorare con la troupe californiana. Giunto a San Juan Capistrano, Dwan scoprì che il regista era andato a sbronzarsi a Los Angeles abbandonando attori e maestranze. Come raccontò poi a Peter Bogdanovich (che si sarebbe ispirato all'aneddoto in *Nickelodeon*, del 1976), "Allora riuniti gli attori e dissi 'Adesso o io sono un regista o voi siete disoccupati'. E loro: 'Non abbiamo mai visto un regista migliore. Sei perfetto'. Io dissi 'Cosa faccio? Cosa fa un regista?'. Così mi presero e me lo mostrarono. E funzionò".

I western da un rullo di questo programma, tutti conservati alla Library of Congress, risalgono ai primi due anni di frenetica attività durante i quali Dwan girava in media due film a settimana. Con la sua piccola compagnia di repertorio costituita da un eroe (J. Warren Kerrigan), un'eroina (Pauline Bush, che sarebbe poi diventata la prima signora Dwan) e un cattivo (Jack Richardson), Dwan padroneggia rapidamente il nuovo mezzo, passando da inquadrature un po' confuse (*The Ranch Girl*) e didascalie che si prodigano a spiegarci quel che stiamo per vedere (*The Blackened Hills*) a un uso metaforico del paesaggio (*Maiden and Men*), a consapevoli effetti pittorici (*Man's Calling*) e a personaggi psicologicamente complessi (*The Thief's Wife*). Cominciano a intravedersi anche tematiche nuove, e Bush è la prima di una serie di donne forti e indipendenti, la cui incrollabile sicurezza in materia d'e-

rotismo e di romanticismo è contrapposta ai complicati conflitti intergenerazionali che affliggono i personaggi maschili.

Dave Kehr

Allan Dwan's homeric career as a director began by accident in 1911, when, as a 26-year-old scenario writer and production manager, he was sent by the American Film Manufacturing Company of Chicago to work with the company's Western unit in California. Dwan found the unit's cast and crew sitting idle in San Juan Capistrano, abandoned by a director who had run off for a drinking binge in Los Angeles. As Dwan told Peter Bogdanovich (the anecdote would later serve as the premise for Bogdanovich's 1976 Nickelodeon), "So I got the actors together and said, 'Now either I'm the director or you're out of work. And they said, 'You're the best damn director we ever saw. You're great.' I said, 'What do I do? What does a director do?' So they took me out and showed me. And it worked".

The one-reel Westerns in this program, all preserved by the Library of Congress, date from Dwan's first two years of frenetic activity, during which he averaged two films a week. Working with a small stock company – hero (J. Warren Kerrigan), heroine (Pauline Bush – later to become the first Mrs. Dwan) and heavy (Jack Richardson), Dwan can be seen quickly mastering the new medium, as he moves from uncertain framing (The Ranch Girl) and intertitles that helpfully summarize the action we are about to see (The Blackened Hills) to a metaphorical use of landscape (Maiden and Men), confident pictorial effects (Man's Calling) and psychologically complex characters (The Thief's Wife). Major themes begin to emerge as well, with Bush as the first representative of Dwan's distinctively self-reliant women, whose unshakeable confidence in matters erotic and romantic is played in contrast to convoluted, inter-generational conflicts among the male characters.

Dave Kehr

THE MORMON

USA, 1912 Regia: Allan Dwan

■ Int.: J. Warren Kerrigan (il mormone), Pauline Bush (la ragazza). Prod.: American

Film Manufacturing Co (Flying A). Pri. pro.: 25 gennaio 1912 ■ DCP. D.: 15'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Photoplay Productions ■ Scansionato in 2K a partire da una copia nitrato 35mm presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Scanned at 2K from a 35mm nitrate print at L'Immagine Ritrovata laboratory*

Questo film da un rullo è tutto fuorché un'affettuosa parodia di *The Book of Mormon*: esso riflette infatti l'ostilità che gli americani provavano verso quella gente agli inizi del secolo. Secondo il "Motion Picture World", "Nei primi tempi della conquista del West i mormoni, che praticavano la poligamia, erano soliti attaccare le carovane per procurarsi nuove mogli". (La chiesa mormone oggi dice che si tratta di pura fantasia!) "Il giovane figlio leale e teneramente amato del mormone anziano ha il compito di individuare le carovane, contare gli uomini e le donne che le compongono e fornire assistenza durante l'attacco. Una mattina, scrutando attraverso il potente cannocchiale scopre un carro solitario che attraversa la prateria e corre a comunicarlo al consiglio degli anziani. Mandato ad accertare il numero di uomini sul carro, incontra la ragazza. È amore a prima vista. Nella profondità dello sguardo di lei il giovane vede il bagliore di un sentimento reciproco. Capisce allora qual è la sua missione..."

L'abilità registica di Dwan in questo film ormai centenario raggiunge quasi i livelli della produzione Biograph, e di meglio non si può dire. Nel 1915 Pauline Bush diventerà la signora Dwan. Nel 1923 Kerrigan sarà il protagonista della prima epopea western, *The Covered Wagon*.

Kevin Brownlow

As far from the affectionate parody of The Book of Mormon as one could possibly imagine, this one-reeler depicts the harsh image that Americans had of these people at the turn of the last century. According to the "Motion Picture World", "In the early days of the West, it was customary for the Mormons to attack wagon trains, in order to secure new wives in the practice of their polygamous belief". (The Mormon church today says this is pure fiction!) "The young son of the Mormon elder was dearly beloved and faithful and was given the post of outlook, to locate

wagon trains, ascertain the number of men and women in them and assist in the attack. One morning he spies through his powerful telescope a lone wagon crossing the prairie. He hastens to a council of the elders and tells them of the approaching emigrants. He is sent to ascertain the number of men with the wagon and encounters the girl. It is a case of love at first sight. He gazes earnestly in the girl's eyes and sees an answering light in their depths. Then he realizes his mission...". Dwan's film-making skill in this hundred year old film is almost as good as a Biography, and one can't say better than that. Pauline Bush would become Mrs. Allan Dwan in 1915. Kerrigan would play the lead in the first western epic, The Covered Wagon, in 1923.

Kevin Brownlow

A MODERN MUSKETEER

USA, 1917 Regia: Allan Dwan

■ Sog.: dal racconto *D'Artagnan of Kansas* di F.R. Lyle Jr. Scen.: Allan Dwan. F.: Hugh McClung, Harry Thorpe. M.: Billy Shea, Allan Dwan. Int.: Douglas Fairbanks (Ned Thacker/D'Artagnan), Marjorie Daw (Elsie Dodge), Kathleen Kirkham (Mrs. Dodge), Frank Campeau (Chin-de-dah), Eugene Ormonde (Forrest Vandeteer), Edythe Chapman (Mrs. Thacker), Tully Marshall (James Brown), ZaSu Pitts (ragazza bionda di Kansas street). Prod.: Douglas Fairbanks per Douglas Fairbanks Pictures. Pri. pro.: 30 dicembre 1917 ■ 35mm. L.: 1333 m. D.: 73' a 16 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Det Danske Filminstitut

Il film nacque quasi per caso. Doug stava corteggiando Mary Pickford. Lei all'epoca era sposata con Owen Moore, il quale si spazientì e prese a minacciarlo. Io rientravo da New York per fare un film con Doug ed ero sul treno per Los Angeles quando mi consegnarono un suo telegramma che diceva "Imperativo. Fermati a Salina, Kansas, e torniamo a New York". Così scesi a Salina e Doug arrivò poco dopo con il Chief. Mentre tornavamo a New York mi disse perché doveva andarsene da Los Angeles e mi raccontò l'incresciosa situazione. Ma dovevamo comunque fare un film,

e allora tra Salina e New York escogitammo l'idea di *A Modern Musketeer*.

Gli chiesi se era mai stato nel Grand Canyon perché pensavo che potesse essere un'ambientazione interessante. Lui disse "No", e allora lo scegliemmo come location. Io invece non avevo mai visto il Canyon de Chelly nella nazione Navajo, vicino ad Albuquerque, così decidemmo di girare anche lì. Imbastimmo la storia di un giovanotto pieno d'immaginazione che stufo di vivere nel suo paesino del Kansas sognava di cavalcare come D'Artagnan. Per mostrare la sua irrequietezza lo facevamo correre per tutto il villaggio fino alla chiesa e in cima al campanile. Alla fine il ragazzo si metteva al volante di una piccola Model T Ford gialla – moderno destriero – e si imbatteva in una serie di avventure che ci inventammo strada facendo. Era un film comico con una buona dose di melodramma. Avevamo anche un cattivo e dovevamo buttarlo giù da un burrone. Ogni volta che vedo un burrone devo buttarci giù qualcuno. [...] C'era molta suspense, ma il punto di vista era umoristico. I guai in cui si cacciava il protagonista erano reali, però, e al pubblico piaceva vederlo in difficoltà. Ci inventammo un bel po' di situazioni buffe. [...] Fairbanks vi contribuì moltissimo. Lui non si occupava della regia ma inventava storie, movenze, gag. Lo facevamo tutti. Il nostro operatore era Vic Fleming, e anche lui tirò fuori delle belle trovate. A volte ce le inventavamo lì per lì. Era un lavoro di squadra, su questo ho sempre insistito, dunque non riesco mai a ricordare di chi fu una certa idea. Partecipavamo tutti.

Allan Dwan, in Peter Bogdanovich, *Chi c'è in quel film? Ritratti e conversazioni con le stelle di Hollywood*, Fandango, Roma 2008

That whole picture was an accident. Doug was wooing Mary Pickford at the time she was married to Owen Moore, who lost his patience and began making threats of some kind or another. I was coming back from New York to make a picture with Doug, and I got on the train and was riding toward Los Angeles when I got a telegram from him saying, "Imperative. Meet me in Salina, Kansas, and we will return to New York". So I got off at Salina and Doug arrived on the next Chief, and while we rode back to New York, he told me why



A Modern Musketeer

he had to get away from Los Angeles and that embarrassing situation. But we still had to make a picture, so between Salina and New York, we cooked up the idea of A Modern Musketeer.

I asked him if he'd ever been to the Grand Canyon because I thought it'd be an interesting place to work, and he said, "No", so that was one location. And I'd never seen Canyon de Chelly over in the Navajo country near Albuquerque, so we decided to work out there, too. We made up a story of an imaginative young fellow who's very restless in his little Kansas hometown. He dreams of riding out like D'Artagnan on a horse. To show how restless he was we had him run through the town and onto the church and up the steeple. Well, finally, he rides out in a little yellow Model T Ford—that's his steed—and he gets into a series of adventures we invented as we went along. It was a comedy, but with plenty of melodrama. We had our heavy and we had to throw him off a cliff. Whenever I see a cliff, I've got to throw someone off it. [...] We had plenty of suspense, but we were playing from the humorous side. These dangers were all real to him, though, and the audience enjoyed his discomfort. We had a lot of funny things in that one. [...] Fairbanks contributed a lot.

He didn't do any directing per se, but he did a lot of creating, a lot of the stories, the movements, the gags. We all did. Vic Fleming was our cameraman and he used to come up with ideas, too. Sometimes we'd invent them on the spur of the moment. It was a team at work, and I always insisted on that, so I can never recall which member of the team was responsible for any definite thing. Everybody contributed.

Allan Dwan, in *Peter Bogdanovich, Who the Devil Made It: Conversations with Legendary Film Directors*, Alfred A. Knopf, New York 1997

HE COMES UP SMILING

USA, 1918 Regia: Allan Dwan

■ Sog.: dal romanzo omonimo di Charles Sherman e dall'adattamento teatrale di Byron Ongley ed Emil Nyitray. Scen.: Frances Marion. F.: Joseph August, Hugh McClung. Int.: Douglas Fairbanks (Jerry Martin), Marjorie Daw (Billy Bartlett), Herbert Standing (Mike), Frank Campeau (John Bartlett), Bull Montana (Baron Bean), Albert MacQuarrie (Batchelor), Kathleen Kirkham (Louise), Jay Dwiggins

(il generale). Prod.: Douglas Fairbanks per Douglas Fairbanks Pictures. Pri. pro.: 15 settembre 1918 ■ 35mm. L.: 500 m. (incompleto). D.: 24' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Lobster Films

Nel frammento superstite di questo film del 1918, ultima comica di ambientazione contemporanea di Dwan con Douglas Fairbanks, l'attore è un impiegato di banca che si vede affidare il canarino del suo capo. Quando l'uccellino scappa, Doug lo rincorre su e giù per il paesino in una sequenza meravigliosamente dinamica che dimostra la precoce e assoluta maestria con cui Dwan gestisce i raccordi creando l'impressione di un movimento continuo, fluido, tra una serie di spazi complessi.

Dave Kehr

The surviving fragment of this 1918 feature – the last of Dwan's contemporary comedies with Douglas Fairbanks – finds Fairbanks as a bank teller placed in charge of his boss's pet canary. When the bird escapes, Doug chases it up, down and around the small town where the story is set, in a marvelously dynamic sequence that demonstrates Dwan's early and complete mastery of match cuts as a way of sustaining a sense of continuous, seamless movement across a series of complex spaces.

Dave Kehr

GETTING MARY MARRIED

USA, 1919 Regia: Allan Dwan

■ Scen.: John Emerson, Anita Loos. F.: H. Lyman Broening. Int.: Marion Davies (Mary Bussard), Norman Kerry (James Winthrop), Matt Moore (Ted Barnacle), Frederick Burton (Amos Bussard), Amelia Summerville (Mrs. Bussard), Constance Beaumar (Matilda Bussard), Elmer Grandin (John Bussard). Prod.: Marion Davies Film Corporation, Cosmopolitan Productions. Pri. pro.: 13 aprile 1919 ■ Digibeta (incompleto) D.: 39' a 20 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Library of Congress

Questa incantevole commedia romantica girata a New York nell'inverno del 1919

fu uno dei primi incarichi ricevuti da Allan Dwan dopo aver lasciato la Fairbanks Pictures. Prodotto da William Randolph Hearst, il film fu uno dei primi tentativi del magnate della stampa di imporre come stella del cinema la sua amante, Marion Davies; sceneggiato da Anita Loos e John Emerson (che avevano spesso lavorato per Fairbanks), rappresenta una delle rare occasioni in cui Hearst non seppellì la Davies sotto pesanti intrecci melodrammatici e fastosi scenari ma le permise di esprimere il suo fascino naturale e le sue doti comiche (durante la lavorazione del film Hearst era spesso fuori città, come riferisce Frederic Lombardi nella sua biografia di Dwan: questo probabilmente contribuì). Lo stile appare ormai maturo – il film anticipa le agili commedie sentimentali che negli anni Quaranta sarebbero diventate la specialità del regista – e bilancia il dinamismo messo a punto in epoca Fairbanks con *long take* attentamente calibrati sui movimenti degli attori. Davies, che interpreta la Mary del titolo, è un'eroina di Dwan a tutti gli effetti, una ragazza indipendente costretta a vivere per un anno nella casa dei repressivi parenti di Boston senza sposarsi per poter ereditare la fortuna lasciatale dal patrigno. Ma i suoi propositi vacillano quando incontra uno scapolo di bell'aspetto (Norman Kerry) e come tutte le donne di Dwan capisce subito che quello è l'uomo della sua vita. Dwan mette in scena l'attrazione reciproca in un'audace e insistita inquadratura dal basso che sorprende la coppia seduta sul pavimento, incorniciata dalle gambe di un tavolo. La complicità scherzosa tra i due è resa con tanta disinvoltura che quasi ci si scorda di assistere a un film muto. La copia qui presentata è la versione incompleta (tre rulli su cinque) conservata alla Library of Congress; recentemente è stata ritrovata una copia completa, che purtroppo non sarà disponibile per la proiezione.

Dave Kehr

One of Dwan's first assignments after leaving the Fairbanks company was this delightful romantic comedy, filmed in the winter of 1919 in New York City. Produced by William Randolph Hearst, the film was one of the newspaper mogul's earliest attempts to impose his mistress, Marion Davies, as a movie star; based

on a screenplay by Anita Loos and John Emerson (who had written many of the Fairbanks films), it represents one of the rare occasions when Hearst did not bury Davies beneath ponderous dramatic material and weighty production design but allowed her natural charm and comic gifts to shine through (it probably helped, as Frederic Lombardi reports in his biography of Dwan, that Hearst was out of town for much of the shoot). Dwan's style now seems fully mature – the film, in fact, anticipates by two decades the fleet, warm-hearted comedies that would become Dwan's specialty in the 1940s – balancing the dynamism of the Fairbanks films with a willingness to anchor his camera and observe his actors in carefully modulated long takes. Davies, as the title character, is a full-fledged Dwan heroine, a strong-willed young woman who must live for a year unmarried in the home of her horribly repressive Boston relatives in order to inherit the fortune left her by her stepfather. But her resolve wavers when she meets a handsome bachelor (Norman Kerry), and, like all good Dwan women, immediately discerns that this is the man of her life. Dwan plays out their mutual attraction in an unusual, daringly sustained low-angle shot that finds the pair sitting on the floor, snugly framed by the legs of a table. Their playful banter is depicted with such articulate ease that the viewer all but forgets there is no dialogue. Presented here is the incomplete (three of five reels) version preserved by the Library of Congress; recently, a complete print has surfaced, which unfortunately will not be available in time for our screening.

Dave Kehr

ZAZA

USA, 1923 Regia: Allan Dwan

■ Sog.: dalla pièce omonima di Pierre Berton e Charles Simon. Scen.: Albert Shelby Le Vino. F.: Hal Rosson. Int.: Gloria Swanson (Zaza), H.B. Warner (Bernard Dufresne), Ferdinand Gottschalk (duca di Brissac), Lucille La Verne (zia Rosa), Mary Thurman (Florianne), Yvonne Hughes (Nathalie), Riley Hatch (Rigault), Roger Lytton (impresario teatrale), Ivan Linow (l'Apache). Prod.: Adolph Zukor per

Famous Players-Lasky Corporation. Pri. pro.: 16 settembre 1923 ■ 35mm. L.: 2011 m. D.: 73' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Library of Congress

Pur nell'estrema attenzione di Dwan a contenere le spese, *Zaza* risultò un magnifico film, che ancor oggi ci appare più opulento della versione girata da Cukor nel 1939. Dwan aveva suggerito allo studio che New York sarebbe stata una location più adatta ad evocare un paesaggio urbano europeo, e per accentuare l'atmosfera volle solo comparse francesi, che non parlavano una parola d'inglese... ancor più sofisticata la scelta di mostrare al direttore della fotografia, Hal Rosson, una serie di quadri di Toulouse-Lautrec, per fargli visualizzare lo spirito dei *café parigini*. [...] *Zaza* era basato su una pièce francese di Pierre Berton e Charles Simon, che David Belasco aveva portato sulle scene di New York con grande successo nel 1899, solo pochi mesi dopo la première parigina.

La storia è quella d'una cantante di provincia dalle grandi ambizioni, che cede al fascino di uno dei suoi ammiratori, poi viene a sapere che l'amante è sposato e ha una figliuola che lo adora, e pone fine alla relazione. Anni dopo, quando ormai *Zaza* è una stella delle scene parigine, l'amante ritorna: ma lei gli dice che lo ama come si ama qualcuno che è morto, che serberà sempre il suo ricordo e non vuole rivederlo mai più. Il soggetto offriva dunque il coinvolgente ritratto di una donna che soffre per amore, riversa ogni sua passione nell'arte e raggiunge così indipendenza e pace interiore. Ma il personaggio di *Zaza* riflette l'epoca della sua creazione; è una donna che, per quanto grande sia l'affermazione personale che ha raggiunto, deve comunque lasciare l'uomo che ama a una più rispettabile rivale. Se già la versione del 1915, con Pauline Frederick, preferiva sfruttare la natura *risquée* della storia sfumandone l'aspetto drammatico, Dwan, che aveva a disposizione Gloria Swanson, poté dar vita a un'immagine in maggior sintonia con i liberati anni Venti: e per prima cosa l'ambientazione venne spostata da fine Ottocento all'epoca della Prima guerra mondiale [...] Dwan lavora padroneggiando l'economia narrativa, e il film ricco d'atmosfera riesce a esprimere un'ampia gamma di sentimenti. La





Zaza

sua scena finale, un momento sospeso ai bordi della felicità, scivola dritto verso l'eternità.

Frederic Lombardi, Allan Dwan and the Rise and Decline of Hollywood Studios, McFarland, Jefferson NC 2013

Although Dwan took steps to limit the budget, Zaza is a handsome film that still looks more opulent than the 1939 remake directed by George Cukor. Dwan had told the studio that New York would be better locale to achieve the European background for Zaza. He claimed that for atmosphere he used French-speaking extras, who couldn't speak a word of English... On a more practical level, Dwan arranged for his cameraman, Hal Rosson, to see a display of the paintings of Toulouse-Lautrec to visualize the spirit of French cafés [...]. Zaza was based on a French play by Pierre Berton and Charles Simon. In January 1899, a few months after Gabrielle Réjeane starred in the Paris première, a version produced by David Belasco opened in New York with Mrs. Leslie Carter in the title role. It was a great success. [...] The play is about a small town singer of great ambitions, who falls for one of her wooers – but when

she learns that he is married and has a little girl who idolizes him, she breaks off the affair. Years after, when Zaza has won wealth and fame on the Parisian stage, her lover comes to see her. Zaza says she loves him as she does someone who is dead, and while she will retain sweet memories of him, she never wants to see him again. Zaza provides an affecting portrait of a woman who suffers greatly in love but pours her life into her art and achieves independence and inner peace. But the character of Zaza also reflects the era of her creation. No matter how great her success, Zaza must leave the man she loves to a more respectable woman. For the 1915 version [with Pauline Frederick], reviews suggest that Famous Players wanted to exploit the oh-là-là quality of the play while toning down the tragic aspect [...]; with Swanson, Dwan could project an image suited for the liberated 1920s. The story was updated from the 1890s to the period just before the World War 1 [...]. Dwan again shows his great economy in storytelling and his film is rich in atmosphere, while running the full game of feelings. His final shot, showing a moment preserved at the edge of happiness, seems to glide into eternity.

Frederic Lombardi, Allan Dwan and the Rise and Decline of Hollywood Studios, McFarland, Jefferson NC 2013

MANHANDLED

USA, 1924 Regia: Allan Dwan

■ Sog.: dal racconto omonimo di Arthur Stringer. Scen.: Frank Tuttle. F.: Hal Rosson. M.: William LeBaron, Julian Johnson. Int.: Gloria Swanson (Tessie McGuire), Tom Moore (Jimmy Hogan), Lilyan Tashman (Pinkie Doran), Ian Keith (Robert Brandt), Arthur Housman (Chip Thorndyke), Paul McAllister (Paul Garretson), Frank Morgan (Arno Riccardi), M. Collosse (Bippo), Marie Shelton (modella), Carrie Scott (la padrona di casa). Prod.: Adolph Zukor, Jesse L. Lasky per Famous Players-Lasky Corporation. Pri. pro.: 4 agosto 1924 ■ DCP. D.: 58'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Photoplay Productions ■ Scansionato in 2K a partire da un elemento positivo 16mm presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Scanned at 2K from a 16mm positive print at L'Immagine Ritrovata laboratory*

Le storie di ragazze allo sbaraglio nel mondo vizioso dei ricchi avevano ispirato i film americani fin dai tempi di Edison e della Biograph. Alcuni furono notevoli, come *Trilby* (1915) di Maurice Tourneur con Clara Kimball Young, ma raramente i risultati erano stati così realistici e le situazioni tanto credibili quanto in *Man-handled*.

Sidney Kent, il responsabile della distribuzione alla Paramount, aveva notato che l'Ufficio Hays proibiva il cosiddetto *manhandling*, il 'maltrattamento' (con sfumature che alludevano alla seduzione e a comportamenti licenziosi). Lo suggerì allora come titolo del prossimo film Dwan-Swanson, chiedendo ad Arthur Stringer di giustificarlo costruendoci una storia. Stringer ne fece un racconto per il "Saturday Evening Post" e la sceneggiatura fu assegnata a Frank Tuttle, che trasformò il personaggio di Tess da ragazza di buona famiglia capace di pronunciare una battuta come 'Osate dunque bistrattarmi così? Siate buoni!' in una solitaria commessa sinceramente innamorata di Hogan. Dwan suggerì a Gloria di fami-

liarizzare con la vita delle commesse lavorando (più o meno in incognito) in un grande magazzino: quando qualcuno dello studio la riconosceva e la chiamava per nome, si scatenava il pandemonio. [...] Dwan apprese con stupore che Swanson non aveva mai preso la metropolitana. "A New York c'è un treno affollatissimo chiamato Shuttle che fa la spola tra Grand Central Station e Times Square. Una sera aspettai appositamente l'ora di punta, prendemmo lo Shuttle e quando arrivammo a Times Square mi volatilizai. Gloria, che non aveva denaro con sé ed era vestita da commessa, tornò a Grand Central, non mi trovò e tornò nuovamente a Times Square. A quel punto era completamente nel panico". Quando infine lo trovò gliene urlò contro d'ogni colore, ma Dwan ribatté che doveva pur imparare com'era fatta una metropolitana. La scena fu imitata da film quali *Subway Sadie* (1926) e *Rush Hour* (1927).

Frank Tuttle osservò Dwan in azione: "Arricchiva la mia sceneggiatura con tocchi registici infallibili". "È raro che un film riesca a trasmettere l'umanità, la realtà e l'umorismo contenuti in questa storia" scrisse Laurence Reid in "Motion Picture Magazine". "È un altro fiore all'occhiello di Allan Dwan, ulteriore dimostrazione del suo talento nel cogliere le minime scintille e nel dipingere la vita come una miscelanza di serio e faceto". "Materiale di bassa qualità dal punto di vista drammatico" scrisse "Photoplay", "ma dimenticherete tutto grazie all'appassionante interpretazione di Gloria Swanson, protagonista di alcuni momenti decisamente toccanti e capace di un'imitazione di Charlie Chaplin che vi sorprenderà. Per inciso, la storia è veramente sexy". L'imitazione di Chaplin fu tagliata quando la Kodascope ridusse il film da sette a cinque rulli. L'attrice ebbe modo di rifare il 'suo' Chaplin venticinque anni dopo, in *Sunset Boulevard*.

Kevin Brownlow

Stories of girls let loose among the lecherous moneyed classes had provided grist for American films since the days of Edison and Biograph – and some were outstanding, like Maurice Tourneur's Trilby (1915) with Clara Kimball Young, but seldom had the story been presented with such believable situations and realistic touches.

The picture was thought up by Paramount

sales chief Sidney Kent, who noticed that the Hays Office forbade something called 'manhandling'. He suggested it as a title for the next Dwan-Swanson picture, asking for a story to justify it from Arthur Stringer, who wrote it as a short story for the "Saturday Evening Post". The scenario was assigned to Frank Tuttle, who altered the character of Tess from a well brought-up girl with lines like 'How dare you maul me like that! Why can't you be a sport?' to the lonely shopgirl deeply in love with Hogan. Dwan suggested Gloria find out what a salegirl's life was like by working (in slight disguise) at a big department store: when someone from the studio recognised her and called out her name, there was pandemonium [...] Dwan was startled to learn that she had never been on the subway. "There's a thing in New York called the Shuttle. It runs between Grand Central Station and Times Square. It is always tightly packed and I figured just the right hour of night when it would be really jammed. So we got on to this shuttle and when we got to Times Square, I sneaked off. Now she had no money on her, and only this working girl's costume. And back she went to Grand Central. Now she can't find me, so back she comes to Times Square. By this time

she's in a complete panic..." When she finally found him, she gave Dwan hell, but he pointed out that she needed to know what subways were like. The famous scene was imitated by such pictures as Subway Sadie (1926) and Rush Hour (1927).

Frank Tuttle watched Dwan on the set: "He embellished my script with surefire directorial touches". "It is seldom that a picture reaches the screen with the humanities, the realities and the humor which this story contains" wrote Laurence Reid in "Motion Picture Magazine". "It is another feather in the cap of Allan Dwan, who demonstrates again his gift for catching the subtle sparks and showing life as a blending of the comic and serious". "Pretty inferior stuff as dramatic literature" said "Photoplay", "but you will forget all that in Miss Swanson's absorbing work. She does a Charlie Chaplin imitation that will really surprise you and has several really moving moments. Incidentally, the story is sexy – plus". Swanson's imitation of Chaplin was cut from this version when Kodascope abridged the film from seven reels to five. She re-enacted her Chaplin impression twenty-five years later in Sunset Boulevard.

Kevin Brownlow



Manhandled

EAST SIDE, WEST SIDE

USA, 1927 Regia: Allan Dwan

■ Sog.: dal romanzo omonimo di Felix Riesenberg. Scen.: Allan Dwan. F.: George Webber. Int.: George O'Brien (John Breen), Virginia Valli (Becka Lipvitch), J. Farrell MacDonald (Pug Malone), Dore Davidson (Channon Lipvitch), Sonia Nodalsky (Mrs. Lipvitch), June Collyer (Josephine), John Miltern (Gerrit Rantoul). Prod.: Fox Film Corporation. Pri. pro.: 9 ottobre 1927 ■ 35mm. L.: 2493 m. D.: 91' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: MoMA - The Museum of Modern Art per concessione di Twentieth Century Fox ■ Restaurato da MoMA - The Museum of Modern Art con il supporto di National Endowment for the Arts and The Film Foundation / *Preserved by MoMA - The Museum of Modern Art with support from the National Endowment for the Arts and The Film Foundation*

Dwan trascorse gran parte degli anni Venti a New York (e dintorni), dove poteva sottrarsi all'influenza sempre più nociva dei produttori della West Coast. *East Side, West Side*, uscito nel 1927, fu l'ultimo dei suoi film newyorkesi: non si potrebbe immaginare una lettera d'addio più eloquente e affettuosa. Come suggerito dal titolo, il film si incentra sulla duplice natura di Manhattan, che nel Lower East Side ospita la popolazione di immigrati irlandesi ed ebrei e nell'Upper West Side è sede dell'élite costituita da uomini d'affari e banchieri protestanti. George O'Brien, reduce da *Aurora* di Murnau, è un giovane di umili origini che vive una rinascita simbolica quando il barcone sull'East River su cui è cresciuto affonda portando con sé la madre e il padre adottivo e costringendolo a raggiungere la metropoli a nuoto. Inizialmente il ragazzo viene accolto da una famiglia ebrea (dove la bella figlia, interpre-

tata da Virginia Valli, mostra un'immediata simpatia nei suoi confronti); in seguito, quando il giovane è ormai diventato un pugile famoso, un distinto uomo d'affari (Holmes Herbert) si interessa misteriosamente a lui e lo invita a casa propria per permettergli di studiare architettura. O'Brien è ora attratto dalla pupilla del suo benefattore, una creatura socievole e festaiola interpretata da June Collyer. Dwan sottolinea con assoluta naturalezza la componente metaforica delle ambientazioni, accompagnando O'Brien dalle profondità degli scavi per la costruzione della metropolitana fino alla cima di un grattacielo da lui progettato. E in più, omaggio della ditta, assistiamo anche al naufragio del Titanic.

Dave Kehr

Dwan spent much of the 20s working in (and out) of New York City, where he was free from the increasingly baleful



East Side, West Side

influence of the studio supervisors on the West Coast. Released in 1927, East Side, West Side was the last of his New York films, and one could hardly ask for a more eloquent, affectionate letter of farewell. As the title suggests, the film pivots on the dual nature of Manhattan, as a home, on the Lower East Side, to a struggling immigrant population of Irish and Jews, and on the Upper West Side, as the domicile of the city's rulingh aristocracy of Protestant bankers and businessmen. George O'Brien, arriving fresh from Sunrise, is the transitional figure, a young outsider of obscure parentage who is symbolically reborn when the East River barge that has been his childhood home sinks beneath him, drowning his mother and adoptive father, and he swims ashore to the great city. At first, he is taken in by a Jewish family (with an attractive daughter, played by Virginia Valli, who takes a particular interest in him); later, as he achieves fame as a boxer, a distinguished businessman (Holmes Herbert) takes a mysterious interest in him, and invites him into his home where he can study to become an architect. O'Brien's attention now turns to his benefactor's beautiful ward, a society butterfly played by June Collyer. Throughout, Dwan makes an effortlessly metaphorical use of his locations, as O'Brien's trajectory takes him from the depths of a subway excavation (where he is working as an engineer) to the top of a skyscraper of his own design. Plus, at no extra charge, the sinking of the Titanic.

Dave Kehr

FROZEN JUSTICE

USA, 1929 Regia: Allan Dwan

■ T.it.: *Giustizia dei ghiacci*. Sog.: dal romanzo omonimo di Einar Mikkelsen. Scen.: Sonya Levien. Dial.: Owen Davis. F.: Harold Rosson. M.: Harold Schuster. Mus.: Arthur Kay. Su.: Edmund H. Hansen. Int.: Lenore Ulric (Talu), Robert Frazer (Lanak), Louis Wolheim (Duke), Ullrich Haupt (capitano Jones), Laska Winter (Douglamana), El Brendel (Swede), Tom Patricola (ballerino), Alice Lake (Little Casino), Gertrude Astor (Moosehide Kate). Prod.: Fox Film Corporation. Pri. pro.: 13 ottobre 1929 ■

35mm. L.: 205 m (incompleto). D.: 7' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Library of Congress

Del primo lungometraggio completamente sonoro di Dwan si è conservato solo un rullo, per giunta privo di suono, ma è più che sufficiente a dimostrare che Dwan era già pronto per le sfide e le opportunità offerte dalla nuova tecnologia. La storia si svolge a Nome, in Alaska, durante la febbre dell'oro. Dwan mostra la via principale della cittadina con una lunga carrellata: la macchina da presa passa davanti ai saloni, alle facciate dei negozi e ai vicoli, stando quanto basta a rendere l'animazione degli interni: effetto spettacolare che era certamente accentuato dai dialoghi e dalla musica nella colonna sonora andata perduta.

Dave Kehr

Only one reel survives – and that without sound – from Dwan's first feature-length all-talkie, but it is more than enough to demonstrate that Dwan had already risen to meet the challenges and opportunities of the new technology. Dwan establishes the location of the story (the Gold Rush town of Nome, Alaska) with an extended dolly shot that moves down the main drag, the camera pausing in front of various saloons, storefronts and alleyways just long enough capture a sense of the activity inside – a spectacular effect no doubt enhanced by swatches of dialogue and music on the now missing soundtrack.

Dave Kehr

THE IRON MASK

USA, 1929 Regia: Allan Dwan

■ T. it.: *La maschera di ferro*. Sog.: da *I tre moschettieri, vent'anni dopo*, e *L'uomo dalla maschera di ferro* di Alexandre Dumas padre, e dalle memorie di D'Artagnan, Richelieu, e Rochefort. Scen.: Elton Thomas, Lotta Woods. F.: Henry Sharp. Scgf.: William Cameron Menzies. Int.: Douglas Fairbanks (D'Artagnan), Marguerite de la Motte (Constance), Belle Bennett (Regina Madre), Dorothy Revier (Milady de Winter), Rolfe Sedan (Luigi XIII), William Bakewell (Luigi XIV e il suo gemello), Gordon Thorpe (il giovane

principe e il suo gemello), Nigel De Brulier (Cardinale Richelieu), Leon Bary (Athos), Stanley J. Sandford (Porthos), Gino Corrado (Aramis). P.: Douglas Fairbanks per The Elton Corporation. Pri. pro.: 9 marzo 1929 ■ 35mm. L.: 2639 m. D.: 104' a 22 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Photoplay Productions ■ Restaurato da / *Restored by* Photoplay Productions ■ Musiche composte e registrate da Carl Davis e sincronizzate in diretta da Patrick Stanbury / *Score composed and recorded by Carl Davis and synched live by Patrick Stanbury*

Questo fu l'ultimo film muto di Douglas Fairbanks, che vi mise l'anima e anche una bella somma di denaro. Il suo *Three Musketeers* del 1921 era stato bandito in Francia perché i francesi avevano girato una loro versione e ritenevano che quella di Doug contenesse errori storici. Fairbanks decise così di rendere questo film irresistibile per i francesi. Assunse l'illustratore di Dumas, Maurice Leloir, che scrisse poi un'incantevole biografia intitolata *Five Months with Douglas Fairbanks*. Leloir fu consultato su tutti i dettagli della produzione e diede perfino lezioni di portamento. Laurence Irving, nipote del grande attore inglese Sir Henry Irving, cominciò la sua carriera di scenografo con *The Iron Mask* e lavorò anche al successivo film di Fairbanks, *The Taming of the Shrew*. In entrambi i casi ebbe la fortuna di collaborare con William Cameron Menzies, creatore del mondo fiabesco di *Il ladro di Bagdad*.

Allan Dwan era amico di Doug dagli anni Dieci, quando entrambi lavoravano per D.W. Griffith, e lo diresse in alcuni dei suoi film più belli, *A Modern Musketeer*, *Robin Hood* e questo *The Iron Mask*. "Il teatro stava stretto a Doug", disse Dwan. "Era molto attivo, amava il movimento e lo spazio, si godeva ogni istante della lavorazione di un film". Fairbanks era nato per interpretare D'Artagnan: in *A Modern Musketeer* (1917), scritto e diretto da Dwan, la madre del protagonista legge *I tre moschettieri* durante la gravidanza. Voleva che i suoi film fossero una prosecuzione di quello spirito avventuroso che aveva ormai abbandonato il mondo. Si innamorò del cinema perché gli permetteva di raccontare storie con la mimica, l'allusione, l'azione e il movimento.



The Iron Mask

David Gill e io intervistammo Dwan alla fine degli anni Settanta, quando stavamo lavorando alla serie televisiva *Hollywood*. Ci disse che dopo aver girato il prologo parlato Fairbanks era rimasto scosso perché la sua voce aveva i toni alti che gli attori dell'epoca temevano. Dwan gli disse di non preoccuparsi e chiamò un doppiatore. Ma quando parlammo con il doppiatore, Ed Bernds, lui disse che non era assolutamente vero: la voce era quella di Fairbanks, effettivamente riconoscibile grazie ai suoi film sonori. Be', dicono che ascoltando due testimoni di un incidente stradale si finisce per dubitare della storia.

Riuscimmo anche a rintracciare Laurence Irving, nel Kent, e lui ci raccontò che Fairbanks aveva spiccato l'incredibile salto dall'albero alla finestra del convento senza

controfigura e senz'altra misura di sicurezza oltre alla siepe d'alloro posta sotto l'albero. Ci riferì anche un episodio che usammo per concludere la nostra serie. Fairbanks stava per girare i prologhi parlati e portò Irving sul set insonorizzato. "Nello studio erano appese pesanti coperte, ma la presenza più minacciosa era il microfono montato su una lunga asta. Douglas si fermò, gli occhi spalancati sul buio della sala, si volse verso di me e disse 'Laurence, il romanticismo del cinema finisce qui' ". Sappiamo che non sarebbe stato così. Ma Fairbanks non aveva alcun entusiasmo per il sonoro, e questo splendido film è un addio all'arte che tanto amava.

Kevin Brownlow

This was Fairbanks's last silent film, and he put his heart and soul as well as a great

deal of his money into it. His Three Musketeers of 1921 had been banned from France because the French had made their own version, and they considered Doug's to have historical flaws. So he determined to make this one irresistible to the French. He hired the illustrator of Dumas – Maurice Leloir – who wrote a charming memoir called Five Months with Douglas Fairbanks. He was consulted on every detail of production and even gave deportment classes. Laurence Irving, grandson of Sir Henry Irving, the great English actor, also began his film career on The Iron Mask and went on to design the next Fairbanks film, The Taming of The Shrew. He was fortunate on both these films to work alongside William Cameron Menzies, who had conjured up the Arabian Nights world of The Thief of Bagdad.



The Iron Mask

Having known Doug since they both worked for D.W. Griffith in the teens, Allan Dwan became a close friend and directed him in several of his finest pictures, *A Modern Musketeer*, *Robin Hood* and this one. "The theatre was too small for Doug", said Dwan. "He was active – liked movement and space – so he enjoyed every minute of film-making". Everyone agrees that Fairbanks was born to play D'Artagnan – in *Modern Musketeer* (1917), which he wrote and directed, Dwan had Doug's mother reading *The Three Musketeers* during her pregnancy. Fairbanks was a tremendous romantic. He wanted to make films that continued the sense of adventure that he felt had gone from much of the world. He fell in love with the film medium because it enabled him to tell his story in mime, by suggestion, action and movement.

When David Gill and I were making the Hollywood series in the late 70s, we interviewed Dwan. He said that when he filmed the talking prologue, Fairbanks had been shaken to hear that first recording of his voice. It had the high pitch that every actor of the time feared. Dwan told him not to worry and brought in a voice double. But then we spoke to the man who had recorded it, Ed Bernds. Absolutely not – Fairbanks did it himself. And the voice is recognisable from his talkies. Well, they say if you listen to two witnesses to a car

crash, you wonder about history.

We also tracked Laurence Irving to his home in Kent, and he told us how Doug had done the incredible leap to the convent window without a double and without safety precautions beyond the laurel hedge Irving had positioned beneath the tree. He also told us a story which became the finale to the entire series. Fairbanks was about to film the talking prologues and he took Irving to the newly-built sound stage. "The studio had been hung with heavy blankets, and the most menacing thing was the microphone on a long arm. Douglas paused, looked into this darkness and then he turned to me and said 'Laurence, the romance of motion pictures ends here'".

We know that it didn't. But Fairbanks had no enthusiasm for talkies and this beautiful film is his farewell to the art he loved so much.

Kevin Brownlow

WHILE PARIS SLEEPS

USA, 1932 Regia: Allan Dwan

■ Scen.: Basil Woon. F.: Glen McWilliams. M.: Jack Murray, Paul Weatherwax. Scgf.: William Darling. Int.: Victor McLaglen (Jacques Costaud), Helen Mack (Manon Costaud), William Bakewell (Paul Renoir),

Jack La Rue (Julot), Rita La Roy (Fifi), Maurice Black (Roca), Lucille La Verne (Madame Golden Bonnet), Paul Porcasi (Kapas). Prod.: Fox Film Corporation. Pri. pro.: 8 maggio 1932 ■ 35mm. D.: 62'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Twentieth Century Fox ■ Restaurato da Twentieth Century Fox in collaborazione con MoMA – The Museum of Modern Art / *Restored by Twentieth Century Fox in collaboration with MoMA – The Museum of Modern Art*

Un galeotto, eroe della Prima guerra mondiale, evade per raggiungere a Parigi la figlia che lo crede morto. Non ha il coraggio di rivelarle la sua vera identità e si finge un amico del padre. Nel poco tempo che trascorreranno insieme, avrà l'occasione di favorire una storia d'amore fra lei e un giovane fisarmonicista. Ma soprattutto le permetterà di sfuggire dalle grinfie di una banda di protettori e lestofanti, sacrificando la sua stessa vita.

Sin dai suoi primi film sonori, Dwan padroneggia completamente il nuovo mezzo espressivo, come dimostra l'uso sapiente e misurato che fa qui del dialogo, in un susseguirsi di brevi sequenze efficaci e poetiche. Il dialogo non rallenta né appesantisce mai l'azione. La storia, costruita con consumata abilità, sa essere serrata, densa e agile nello stesso tempo, permettendo agli interpreti di esprimere tutte le sfumature e la complessità dei loro personaggi. La fotografia, spesso assai cupa, possiede anch'essa una grande varietà di sfumature che nulla ha a che vedere con il pittoresco dei 'film francesi d'atmosfera'. C'è qualcosa di Victor Hugo nella storia: nella natura dell'intrigo (vicino per certi aspetti ai *Miserabili*), ma anche nel bilanciamento di forza e di dolcezza nella caratterizzazione dei personaggi. Dwan si dimostra come sua abitudine particolarmente sensibile a ciò che di patetico c'è nel loro destino. Il film è anche il primo esempio nell'opera sonora di Dwan di quella fusione fra elegia e tragedia che si ritroverà vent'anni più tardi nelle ultime opere del grande regista.

Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma. Les films*, Robert Laffont, Paris 1992

A convict, once a hero of World War I, escapes and flees to Paris to find his



While Paris Sleeps

daughter, who believes him dead. He doesn't have the courage to reveal his true identity and pretends to be a friend of her father. In the short time they spend together he comes to encourage her in a love story that blossoms between her and a young accordionist. But most notably he helps her escape from the clutches of a band of pimps and con-men, sacrificing his own life in the process. From his earliest sound films, Dwan completely masters this new mode of expression, using dialogue sparingly and wisely, in a succession of short sequences that are both effective and poetic. The dialogue never slows, nor weighs down the action. The story, structured with consummate skill, manages to be tight, dense and agile at the same time, allowing the actors to express all the nuances and unspoken complexities of their characters. The cinematography, often rather gloomy, nonetheless conveys a wide range of shades entirely unlike the picturesque quality of

French 'atmosphere films'. There's something of Victor Hugo in the story: the quality of intrigue (recalling certain aspects of *Les Misérables*), but also the balance between power and sweetness in the depiction of the characters. Dwan demonstrates, as always, a particular sensitivity to the individuals with something tragic or pitiable in their destiny. The movie is also the first sound film by Dwan that blended elegy and tragedy, an approach that would be reprised twenty years later in the last works of the great director.

Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma*. Les films, Robert Laffont, Paris 1992

FIFTEEN MAIDEN LANE

USA, 1936 Regia: Allan Dwan

■ T. it.: *L'ultima partita*. Sog.: dal racconto omonimo di Paul Burger. Scen.: Lou Breslow, John Patrick, David Silverstein.

F.: John F. Seitz. M.: Alex Troffey. Scgf.: Duncan Cramer. Int.: Claire Trevor (Jane Martin), Cesar Romero (Frank Peyton), Douglas Fowley (Nick Shelby), Lloyd Nolan (detective Walsh), Lester Matthews (Gilbert Lockhart), Robert McWade (John Graves), Ralf Harolde (Tony), Russell Hicks (giudice Graham), Holmes Herbert (Harold Anderson). Prod.: Sol M. Wurtzel per Twentieth Century Fox Film Corporation. Pri. pro.: 30 ottobre 1936 ■ 35mm. D.: 65'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Twentieth Century Fox

Perla misconosciuta del periodo più oscuro di Dwan – i tre anni trascorsi con Sol Wurtzel, responsabile della produzione di serie B alla Fox, alla metà degli anni Trenta – *Fifteen Maiden Lane* è uno dei sei film da lui girati con Claire Trevor, vista bionda di Brooklyn che lo studio stava avviando alla carriera di diva (finalmente coronata da una nomination all'Oscar per *Dead End* nel 1937). Il titolo si riferisce

all'indirizzo di un palazzo di Manhattan (oggi scomparso) che prima del 1950 era una nota sede di gioiellieri. Dwan lo anima facendo circolare l'azione (e lo sguardo della macchina da presa) da un piano all'altro dell'edificio. Quando sorprende un affascinante ladro gentiluomo (Cesar Romero) a rubare un gioiello sostituendolo con un falso, Trevor s'improvvisa sua complice nascondendo il bottino nella borsetta per permettere a Romero di sfuggire al detective Walsh, un ometto ostinato il cui nome è un probabile omaggio a un vecchio amico e collega del regista. È solo il primo di una serie di maliziosi doppi giochi e inaspettati rovesciamenti, tutti perfettamente incorporati da Dwan in un intreccio che procede sbandando e spiazzando deliziosamente lo spettatore. Trevor interpreta una di quelle eroine risolte e indipendenti che Dwan adorava: anche lei potrebbe proclamare, come Shirley Temple in *Rebecca of Sunnybrook Farm* (1938), "Sono molto autonoma". Paul Fix è un agitatore socialista che si ritrova tra le mani una fortuna inaspettata.

Dave Kehr

An overlooked gem from Dwan's most obscure period – the three years he spent with Sol Wurtzel's B unit at Fox in the mid-30s – Fifteen Maiden Lane is one of the six films he made with Claire Trevor, an ap-

pealing brassy Brooklyn blonde whom the studio was grooming for stardom (which Trevor would ultimately achieve with an Academy Award nomination for Dead End in 1937). The title refers to the address of the now vanished downtown Manhattan building where New York's diamond business was centered before 1950, a setting Dwan brings to life by keeping the action (and his camera) moving up and down between floors. Present in a dealer's office when a suave jewel thief (Cesar Romero) swaps a phony for a precious jewel, Trevor impulsively plays along by allowing him to slip the booty in her purse, which allows Romero to get past the building's chief security officer – a tough little detective (Lloyd Nolan), whose name, Walsh, is a likely reference to a certain old friend and colleague of the filmmaker. But this is only the first in a series of sly double-crosses, impersonations and unexpected reversals – all smoothly assembled by Dwan into a careening narrative that keeps the viewer delightfully off-balance. Trevor provides a perfect example of the strong-willed, autonomous heroines Dwan favored; one can imagine her proclaiming, as Shirley Temple does throughout Dwan's Rebecca of Sunnybrook Farm (1938), "I'm very self-reliant". With Paul Fix as a socialist agitator who receives an unexpected windfall.

Dave Kehr



Fifteen Maiden Lane

UP IN MABEL'S ROOM

USA, 1944 Regia: Allan Dwan

■ T. it.: *Nella camera di Mabel*. Sog.: dall'opera teatrale omonima di Otto A. Harbach e Wilson Collison. Scen.: Tom Reed. F.: Charles Lawton. M.: Richard Heermance, Grant Whytock. Scgf.: Joseph Sternad. Mus.: Michel Michelet. Int.: Marjorie Reynolds (Geraldine Ainsworth), Dennis O'Keefe (Gary Ainsworth), Gail Patrick (Mabel Essington), Mischa Auer (Boris), Charlotte Greenwood (Martha), Lee Bowman (Arthur Weldon), John Hubbard (Jimmy Larchmont), Binnie Barnes (Alicia Larchmont), Janet Lambert (Priscilla), Fred Kohler Jr. (Johnny). Prod.: Edward Small per Small Productions. Pri. pro.: 7 aprile 1944 ■ 35mm. D.: 76'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Library of Congress

Tratto da una commedia di Broadway del 1919 scritta da Otto Harbach e Wilson Collison, *Up in Mabel's Room* fu il primo di tre fortunati adattamenti di classiche farse ad opera di Allan Dwan per il produttore indipendente Edward Small. Dwan disse a Peter Bogdanovich che queste commedie frenetiche e blandamente *risqué* furono il suo contributo allo sforzo bellico: erano opere d'evasione fatte per distrarre il pubblico dalle preoccupazioni. Tuttavia, il prologo di *Up in Mabel's Room* ammonisce: "Attenzione! Contrariamente a quello che vi avranno fatto credere, questo è un film di guerra! Ci vuole un gran coraggio per bombardare Berlino, per combattere i giapponesi nelle giungle del Pacifico, per cacciare i nazisti dall'Africa e dalle montagne italiane. Ma avete mai provato a tenere nascosto qualcosa a vostra moglie? Ragazzi, quella sì che è guerra!". La guerra però in questo caso non è tanto tra un marito sventato e sempre più agitato (Dennis O'Keefe) e la moglie possessiva e infantile (Marjorie Reynolds), ma tra la moglie e la vecchia fiamma del marito, una donna ben più matura, sicura di sé, indipendente: un'eroina 'alla Dwan' interpretata dall'intelligente e sofisticata Gail Patrick (nella prima delle sue cinque collaborazioni con il regista). Il triangolo è complicato dalla densa rete di rapporti – familiari, amicali, professionali – che tipicamente circonda i personaggi di Dwan. Gran parte dell'azione si svolge nella casa



Up in Mabel's Room

di campagna della sorella (Charlotte Greenwood) del fidanzato di Gail Patrick (Lee Bowman), dove si aggiunge alla compagnia una vecchia coppia litigiosa (Binnie Barnes e John Hubbard). Piena dei ninoli, delle tappezzerie e dei mobili troppo grandi che ingombrano gli interni di Dwan, la casa diventa l'ennesimo spazio infido e complesso con cui i protagonisti ipercinetici del regista si ritrovano a fare i conti.

Dave Kehr

Based on a 1919 Broadway play by Otto Harbach and Wilson Collison, Up in Mabel's Room was the first of three highly successful adaptations of classic farces directed by Dwan for the independent producer Edward Small. Dwan told Peter Bogdanovich that these fast paced, mildly risqué comedies were his contribution to the war effort – pure escapism meant to distract the public from the anxieties of the moment – but as the prologue to Up in Mabel's Room advises, "Warning! In spite of anything you may have heard to the contrary, this is a war picture! It takes great courage to bomb Berlin – to fight the Japs in the jungles of the Pacific – to

push the Nazis out of Africa and off the Mountains of Italy. But did you ever try to keep a secret from your wife? Brother, that's war!" The war in this case, however, is less between a scatterbrained, increasingly frantic husband (Dennis O'Keefe) and his possessive, childish wife (Marjorie Reynolds), than between the wife and the husband's old flame, a far more mature, self-confident, independent and all-around Dwanian female played by the coolly intelligent Gail Patrick (in the first of her five performances for Dwan). This central triangle is complicated by the dense network of relationships – familial, friendly, and professional – that typically surrounds Dwan's characters. Much of the action takes place in a country house belong to the sister (Charlotte Greenwood) of Patrick's fiancé (Lee Bowman), where the principals are joined by a squabbling older couple (Binnie Barnes and John Hubbard). Stuffed with the knickknacks, wall-hangings, and oversized furniture that characterizes Dwan's cluttered interiors, the country home becomes another complex, treacherous space to be negotiated by Dwan's hyperkinetic protagonists.

Dave Kehr

RENDEZVOUS WITH ANNIE

USA, 1946 Regia: Allan Dwan

■ T. it.: *Tutta la città ne parla*. Scen.: Mary Loos, Richard Sale. F.: Reggie Lanning. M.: Arthur Roberts. Scgf.: Hilyard Brown. Mus.: Joseph Dubin. Int.: Eddie Albert (Jeffrey Dolan), Faye Marlowe (Annie Dolan), Gail Patrick (Dolores Starr), Philip Reed (tenente Avery), C. Aubrey Smith (Sir Archibald Clyde), Raymond Walburn (Everett Thorndyke), William Frawley (generale Trent), James Millican (capitano Spence), Wallace Ford (Al Morgan), Will Wright (Elmer Snodgrass), Lucien Littlefield (Ed Kramer), Edwin Rand (Phil Denim), Mary Field (Deborah). Prod.: Allan Dwan per Republic Pictures. Pri. pro.: 22 luglio 1946 ■ 35mm. D.: 80'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: UCLA Film and Television Archive e Paramount Pictures per concessione di Park Circus Films ■ Restaurato da UCLA Film and Television Archive e Paramount Pictures a partire da un controtipo positivo combinato nitrato 35mm / *Preserved by UCLA Film and Television Archive in conjunction with Paramount Pictures from a 35mm nitrate composite fine grain master positive* ■ Lavorazioni effettuate presso / *Laboratory services by* The Stanford Theatre Film Laboratory, Audio Mechanics, DJ Audio. Restauro finanziato da / *Preservation funded by* The Packard Humanities Institute

Dopo il ritmo frenetico delle commedie per Edward Small, nei film diretti per la Republic Pictures dal 1946 al 1954 Dwan passò a una modalità più lirica, riflessiva, con sfumature fantastiche. *Rendezvous with Annie* fu il primo dei titoli girati dopo aver firmato con la Republic e il primo di quattro film sceneggiati dai coniugi Richard Sale (che passò poi alla regia) e Mary Loos (nipote di Anita Loos, che aveva collaborato con Dwan ai tempi della Faibanks Pictures). Ambientato nell'immediato dopoguerra, il film narra con la tecnica del flashback la storia di un soldato dell'Air Force (Eddie Albert) distaccato a Londra che senza permesso approfitta di un passaggio per gli Stati Uniti offerto da due amici piloti (Phillip Reed e James Millican) per trascorrere una notte con la giovane moglie (Faye Marlowe). Tornato ufficialmente a casa dopo il congedo scopre di essere il padre di un bim-

bo, e dato che nessuno sa della sua breve diserzione si ritrova vittima di pettegolezzi. Dwan trasforma qui il tema dell'incerta paternità che percorre gran parte della sua opera orientandolo non verso il melodramma (*Wicked, One Mile from Heaven*) ma verso la storia romantica, con un tocco di misticismo cristiano che fa pensare a Frank Borzage (che quell'anno girò *I've Always Loved You* per la stessa casa di produzione). A salvare Albert è un' improbabile accoppiata formata da una fascinosa cantante di night club (ancora la sottovalutata Gail Patrick) e un distinto gentiluomo britannico che Albert conosce solo come "la vecchia schiappa" (C. Aubrey Smith) – i quali benevolmente, dal loro più alto status, decidono di intervenire nella vita di Albert.

Dave Kehr

*After the manic pace of the Edward Small comedies, Dwan shifted into a more lyrical, reflective, even somewhat fantastic mode for the work he did at Republic Pictures from 1946 to 1953. Rendezvous with Annie was the first of Dwan's films under his Republic contract, and the first of four films he made with the husband and wife screenwriting team of Richard Sale (who would later become a director) and Mary Loos (the niece of Dwan's collaborator from the Fairbanks days, Anita Loos). Set in the immediate aftermath of the war, the film relates in flashback the story of an Air Force office clerk (Eddie Albert) based in London, who goes AWOL when he impulsively hitches a ride back to the States with a pair of pilot buddies (Phillip Reed and James Millican) in order to spend a night with his young bride (Faye Marlowe). When he officially returns home after his discharge, he finds that he's the father of a little baby – and because no one in his home town knew of his secret return, the subject of much local gossip. Here, Dwan transforms the theme of doubtful or challenged parentage that runs through so much of his work not as melodrama (*Wicked, One Mile from Heaven*) but as a kind of romantic affirmation, with a touch of Christian mysticism about it that might have been borrowed from Frank Borzage (also at Republic that year, to make *I've Always Loved You*). The agents of Albert's salvation are a pair of unlikely figures – a glamorous nightclub singer (the underappreciated Gail Patrick, again) and a distin-*

guished British gentleman Albert knows only as "the old duffer" (C. Aubrey Smith) – who descend from their exalted positions to intervene in Albert's life.

Dave Kehr

THE INSIDE STORY

USA, 1948 Regia: Allan Dwan

■ T. alt.: *The Big Gamble*. Sog.: dal racconto omonimo di Ernest Lehman e Geza Herczeg. Scen.: Mary Loos, Richard Sale. F.: Reggie Lanning. M.: Arthur Roberts. Scgf.: Frank Arrigo. Mus.: Nathan Scott. Int.: Marsha Hunt (Francine Taylor), William Lundigan (Waldo Williams), Charles Winninger (zio Ed), Gail Patrick (Audrey O'Connor), Gene Lockhart (Horace Taylor), Florence Bates (Geraldine Atherton), Hobart Cavanaugh (Mason), Allen Jenkins (Eddy), Roscoe Karns (Eustace Peabody), Robert Shayne (Tom O'Connor), Will Wright (Jay Jay Johnson), William Haade (Rocky). Prod.: Allan Dwan per Republic Pictures. Pri. pro.: 14 marzo 1948 ■ 35mm. D.: 87'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: UCLA Film and Television Archive e Paramount Pictures per concessione di Park Circus Films ■ Restaurato da UCLA Film and Television Archive e Paramount Pictures a partire da un controtipo combinato nitrato 35mm / Preserved in conjunction with Paramount Pictures from a 35mm nitrate composite fine grain master. Lavorazioni effettuate presso / Laboratory services by The Stanford Theatre Film Laboratory, Audio Mechanics, DJ Audio. Restauro finanziato da / Preservation funded by The Packard Humanities Institute

Girato nel 1948, quando una flessione economica fece temere un ritorno al buio degli anni Trenta, *The Inside Story* riporta con un flashback ai tempi della Depressione e narra una favola incredibilmente pertinente sulla necessità di tener viva l'economia facendo circolare il contante. Il "pacchetto di rilancio" di Dwan è una busta contenente 1000 dollari che un agitato impiegato di banca (Charles Winninger) chiude nella cassaforte di un albergo del New England. Grazie a una serie di equivoci, il contante comincia a circolare nella cittadina permettendo al proprietario dell'albergo (Gene Lockhart) di

salvarsi dalla bancarotta, a un commerciante (Will Wright) di scongiurare lo sfratto, a un artista in difficoltà (William Lundigan) di pagare l'affitto e a un avvocato in crisi di accantonare l'ipotesi del suicidio. Un clima di realismo magico sottolineato da una felice catena di coincidenze pervade questo film narrativamente complesso ma piacevolmente rilassato, sensibile e ottimista. Ancora una volta a sistemare tutto intervengono due sconosciuti, i contrabbandieri newyorchesi interpretati da Allen Jenkins e William Haade. Questa volta la rete di rapporti sociali tessuta dagli eccellenti sceneggiatori Richard Sale e Mary Loos comprende un terzetto di donne energiche (Marsha Hunt, Gail Patrick e Florence Bates) che con la loro dignità e compostezza bilanciano un campionario di maschi agitati e inclini all'autocommiserazione.

Dave Kehr

Filmed in 1948, when a dip in the economy seemed to threaten a return to the worst of the 1930s, The Inside Story remains a surprisingly relevant fable, told largely in a flashback to the Depression years, about the need to keep cash in circulation in order to keep the economy alive. Dwan's stimulus package is an envelope containing \$1000 which a befuddled clerk (Charles Winninger) places for safekeeping in the strongbox of a New England hotel. Thanks to a series of misunderstandings, the cash begins to circulate through the community, allowing the owner of the hotel (Gene Lockhart) to save himself from bankruptcy, a merchant (Will Wright) to stave off a foreclosure, a struggling artist (William Lundigan) to pay his rent, and a floundering lawyer (Robert Shayne) to reconsider his decision to commit suicide. An air of magic realism – coincidence happily piled upon coincidence – pervades this narratively complex but delightfully relaxed, observant and optimistic film, in which another pair of supernaturally gifted outsiders – New York bootleggers, played by Allen Jenkins and William Haade – intervene to set everything right. This time, Dwan's social network, spun from an excellent screenplay by Richard Sale and Mary Loos, includes a trio of strong women (Marsha Hunt, Gail Patrick and Florence Bates) whose dignity and composure is played in contrast to a collection of agitated, self-pitying males.

Dave Kehr



The Inside Story

SILVER LODE

USA, 1954 Regia: Allan Dwan

■ T. it.: *La campana ha suonato*. Scen.: Karen De Wolf. F.: John Alton. M.: James Leicester. Scgf.: Van Nest Polglase. Mus.: Louis Forbes. Int.: John Payne (Dan Ballard), Elizabeth Scott (Rose Evans), Dan Duryea (Fred McCarthy), Dolores Moran (Dolly), Emile Meyer (sceriffo Woolley), Robert Warwick (giudice Cranston), John Hudson (Mitch Evans), Harry Carey Jr. (Johnson), Alan Hale Jr. (Kirk), Stuart Whitman (Wicker), Frank Sully (Paul Herbert), Morris Ankrum (Zachary Evans). Prod.: Benedict Bogeaus per Pinecrest Productions. Pri. pro.: 24 giugno 1954 ■ 35mm. D.: 80'. Col. Versione inglese / *English version* ■ Da: George Eastman House per concessione di Sikelia Productions

“Se c'è un tema comune alla sua intera opera” scrive Peter Bogdanovich nell'introduzione all'intervista con Allan Dwan “ha molto a che fare con la varietà dei suoi personaggi, con l'ottimismo, con l'umanità; ritroviamo dovunque la sua generosità e il suo humour spesso geniale”. I film di Dwan parlano di persone semplici, delle loro vite e della loro innocenza, vite normali e dignitose in cui si riflette “un senso profondo dello spirito umano, indomito e immortale”.

E dunque, che cos'è successo alla gente in *Silver Lode*? Il film ci arriva come un messaggio da un'epoca dura – gli anni del maccartismo, dei quali è una finissima testimonianza, pur se all'epoca fu accolto come banale titolo di seconda classe (John Payne al posto di John Wayne...). Tra i tanti grandi western del più grande decennio che il genere abbia conosciuto, nessuno più di *Silver Lode* sembra fedele alla norma; Serge Daney ha parlato di una *air de famille* dell'epoca, l'epoca del ‘western interiore’, a un tempo arcaico e raffinato, con un che di magico nel suo dipanarsi sempre intorno alla “storia di un segreto”. Siamo all'inizio di un periodo favoloso nella produzione di Dwan: dieci film in cinque anni con il produttore Benedict Bogeaus e (soprattutto) con il leggendario direttore della fotografia John Alton (seguiranno film come *Cattle Queen of Montana*, *Tennessee's Partner*, *Slightly Scarlet*, *The River's Edge*).

Silver Lode è un capolavoro singolare e tempestivo, non solo l'occasionale incontro con una sceneggiatura di particolare qualità. L'immagine che Dwan qui riesce a comunicare con tanta forza è profondamente e personalmente sentita, prima ancora che portata sullo schermo: l'immagine della pace mentale, del paradiso perduto. La bellezza concettuale di tutto ciò è che quest'immagine prismatica emerge direttamente dalla *mise-en-scène*, come

ha indicato Jacques Lourcelles scrivendo che il film è “di un classicismo assoluto”: “Sul piano drammatico, Dwan utilizza con genialità e forse con più intensità di quanto si sia mai fatto la disciplina e la costrizione delle tre unità di luogo, tempo e azione. Per quel che riguarda la regia propriamente detta, essa assicura il trionfo del *découpage* classico, arricchito di prodigiosi piani-sequenza in movimento che danno rilievo ai momenti più forti dell'intreccio”.

Parlando del film Dwan era, secondo il suo stile, modesto: “Non era proprio un film politico, come è stato detto. Piuttosto la descrizione satirica di una piccola comunità ipocrita. Il tema mi piaceva molto: un uomo viene falsamente accusato, e altrettanto falsamente verrà scagionato”. Forse *Silver Lode* non era *proprio* un film politico, ma i suoi snodi ironici funzionano comunque – il ritratto di una stagione politica e del suo vacuo paesaggio mentale non è meno vigorosa per il fatto che veste i panni del western. L'apparente distanza è anzi quasi un vantaggio: acuisce il senso di terrore psicologico, di conformismo brutale, del male che serpeggia in forma demagogica attraverso tutte le sacre istituzioni: la scuola, l'ufficio del sindaco, il tribunale, la chiesa. Nessuna speranza arriva da nessuna parte: la corrente di menzogne, reticenze, vigliaccherie, avidità e false testimonianze è ininterrotta. È il riflesso del profondo disgusto per una civiltà che si è corrotta, per cittadini mentalmente infiacchiti e aggressivi che si trasformano con sconcertante facilità in una massa pronta al linciaggio.

Infine, quel dettaglio sempre citato: il cattivo, interpretato dal magnifico Dan Duryea, ha persino un nome familiare: McCarthy...

Peter von Bagh

“If there's a single unifying theme to Dwan's work”, writes Peter Bogdanovich in the introduction to his interview with Allan Dwan, “it has a lot to do with the amazing diversity of people and with an optimistic sense of humanity; his generosity and often genial humor are there throughout”. The films are about the lives of simple people and their innocence, ordinary and dignified lives reflected with a “profound sense of the essential indomitability and deathlessness of the human spirit”.



Silver Lode

Well, looking at *Silver Lode*: whatever happened to people? Evidently the film delivers a message from hard times – the years of McCarthyism about which Dwan's film is, from any angle, one of the finest testimonies, even if it was seen at the time as a routine programmer – John Payne instead of John Wayne. Among the many fine westerns of the genre's greatest decade, no film seems to be more ordinary; Serge Daney hailed the air de famille of that period, the return of "the days of the intimate western", inseparably archaic and refined, and creating the magic of a "story about a secret". Daney addressed his words as well to the beginning of a fabulous period in Dwan's oeuvre: ten films (in five years) with the producer Borgeas Benedict and (mostly) the legendary cinematographer John Alton (including films like *The Cattle Queen of Montana*, *Tennessee's Partner*, *Slightly Scarlet*, *The River's Edge*). *Silver Lode* is both a timely and an original masterpiece, not at all just a happy accident of a good script. Dwan projects an image that is so deep that there is no need to show it: peace of mind, a sense of paradise lost. The beauty of the concept is that the prismatic image arises directly from the *mise-en-scène*, as Jacques Lour-

celles indicates when he wrote that the film has "an absolute classicism": "Dramatically, Dwan uses with genius and perhaps with more intensity than anyone before him in the cinema the constraint and the discipline of the three unities. As to the *mise-en-scène* properly speaking, it creates the triumph of the kind of shot arrangement known as 'classical', enriched by prodigious single shot sequences with a moving camera that punctuate the strongest moments in the story".

Dwan himself was, as were his ways, modest: "This is not, properly speaking, a political film, as it has been called. It is more of a satirical description of a hypocritical small community. I like the theme a lot: a man is condemned for false reasons and he is also set free for false reasons". Perhaps *Silver Lode* was not a political film, but its ironic twists come to the same thing – the portrait of a political age and its soulless mindscape is no less vigorous for being veiled by the Western setting. The distanced format is even an asset; it heightens the sense of mental terror, brutal uniformity and demagogic evil lurking in all the sacred institutions: school, the Mayor's office, the court, church. There is no hope from any of them, only lying, pretensions, cowardly behavior, greediness

and a stream of false testimonies. Deep dislike is targeted against a civilization gone wrong: mentally lazy and aggressive good citizens turn so easily into a lynch mob.

Finally, one nice detail, never overlooked: the villain, played by the magnificent Dan Duryea, even has a familiar name – McCarthy...

Peter von Bagh

TENNESSEE'S PARTNER

USA, 1955 Regia: Allan Dwan

■ T. it.: *La jungla dei temerari*. Sog.: dal racconto omonimo di Bret Harte. Scen.: Milton Krims, D.D. Beauchamp, Graham Baker, Teddy Sherman. F.: John Alton. M.: James Leicester. Scgf.: Van Nest Polglase. Mus.: Louis Forbes. Int.: John Payne (Tennessee), Ronald Reagan (Cowpoke), Rhonda Fleming (Elizabeth 'Duchess' Farnham), Coleen Gray (Goldie Slater), Tony Caruso (Turner), Morris Ankrum (il giudice), Leo Gordon (lo sceriffo), Chubby Johnson (Grubstake McNiven), Joe Devlin (Prendergast), Myron Healey (Reynolds), John Mansfield (Clifford), Angie Dickinson (Abby Dean). Prod.: Benedict Borgeas per Filmcrest Productions Inc. Pri. pro.: 21 settembre 1955 ■ 35mm. D.: 87'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: George Eastman House per concessione di Sikelia Productions

"Gli amici mi chiamano Cowpoke", "Io mi chiamo Tennessee, e non ho amici". Due battute in perfetta forma di chiasmo, e l'avventura può incominciare. Il fatto che a pronunciarle siano attori liberi dal carisma dei divi (Ronald Reagan, John Payne) aggiunge il tocco benefico dell'*understatement*, accentua il pudore dell'amicizia che si stringe. Dwan, magari, non la pensava così: alla domanda di Bogdanovich, che gli chiede se nel ruolo di Tennessee avrebbe preferito John Wayne, risponde stupito: "Certo che avrei preferito John Wayne. Chiunque lo avrebbe preferito". Eppure l'approdo postbellico di Dwan alla Poverty Row inaugura, come gli storici riconoscono, la stagione aurea della sua carriera. L'economia forzata non lo spaventa, anzi affina i mezzi, scontorna i sentimenti. *Tennessee's Partner* non si con-

cede sortite nei grandi spazi, lo splendore naturale che sarà di *The Cattle Queen of Montana*. Questo western è, come tanti in questi anni, un *voyage autour de mon set*, ma lo è con affettuosa accuratezza 'culturale' e vivido uso dell'ironia. Il set si compone dei pezzi basic del repertorio, saloon, verande, ufficio dello sceriffo; ma è una bella, beffarda invenzione questo pensionato-bordello che si chiama The Marriage Market, retto con etica del mestiere e solido senso degli affari dalla 'Duchessa' Rhonda Fleming, "bellezza fulva e madida, occhi azzurri, criniera rossa, petto caldo" (Roger Talleur). Che cos'è in fondo il matrimonio, in questa fine Ottocento, nelle lande remote del *wild west* come nelle capitali borghesi sulle due coste dell'Atlantico, se non un mercato? Qui, almeno, c'è un'insegna dipinta a mano a far piazza pulita dell'ipocrisia. Il pensionato della Duchessa, dove biondine delicate offrono caviale e ciambelle ai clienti, trabocca di fiori: e così, mentre il western imbocca il viale del tramonto, la dialettica fondativa del suo mito, l'opposizione tra Deserto e Giardino, può rifugiarsi anche tra gli iris che profumano il boudoir d'una maîtresse – per quanto, probabilmente, la più memorabile maîtresse prima della Mrs. Miller di Altman...

Intorno c'è la corsa all'oro, che innesca la sua spirale di cupidigia e vigliaccherie, ma molto è fuoricampo: come sempre, "il male è presente nelle storie di Dwan, ma non riceve più spazio di quanto meriti" (Michael Henry Wilson). Così, ci informa Lourcelles, anche il 'manicheismo' del romanzo di Bret Harte, che contrapponeva l'innocenza del ragazzo della prateria al cinismo del *gambler*, sfuma in un chiaroscuro drammatico, e ambiguo *malgré soi*: sarà proprio la segreta lealtà di Tennessee, deciso ad evitare ad ogni costo che l'amico sposi una piccola *gold digger* dal viso a punta, a condurre Cowpoke al suo tragico destino – tutto questo sotto quell'apparente semplicità che dà a *Tennessee's Partner*, a tratti, quasi un'aria da film per ragazzi, dove la colonna sonora commenta ogni pugno sferrato con un colpo sordo di tamburo.

Dwan nutrive "un'antipatia viscerale per la disperazione" (Lourcelles), Dwan detestava gli *unhappy endings*. L'ultima immagine è il bacio d'una donna che da sempre vuol essere baciata come una casta spo-

sa ma, al dunque, il sangue le ribolle e bacia come sa e deve un'amante. Prima però ci siamo ritrovati intorno alla tomba d'un giovane innocente, e con emozione e sorpresa abbiamo sentito mormorare queste parole: "Non sapevo nemmeno il suo nome". Un western del 1955, così a lungo perso nel purgatorio dei secondi ranghi, si chiude come si chiuderanno, con parole amplificate dall'ipersensibilità del cinema moderno, un film come *Il sorpasso*, o come *Ultimo tango a Parigi* – e in fondo non meno di loro, nel suo orizzonte e nel suo nobile genere, *Tennessee's Partner* è un'avventura dell'identità e della solitudine.

Paola Cristalli

"My friends call me Cowpoke". "My name's Tennessee, and I don't have friends". Two lines in perfect chiasmic structure, and we go from there. The fact that the two actors uttering these are short on movie star charisma (Ronald Reagan and John Payne) adds a captivating touch of understatement to the scene, and accentuates the shy quality of the friendship that here begins. Dwan, probably, didn't think of it that way: when asked by Bogdanovich if he would have preferred John Wayne for Tennessee, he answered, stunned: "Of course I wanted John Wayne. Anyone would have wanted him".

And yet Dwan's post-war period on the Poverty Row was, as historians now recognize, the golden era of his career. The imposed belt-tightening didn't intimidate him; rather it honed his skills and fine-tuned the emotions. Tennessee's Partner doesn't even take advantage of vast landscapes or of majestic nature that will be found in The Cattle Queen of Montana. This western is, like many of that era, a more intimate personal voyage, a voyage autour de mon set carefully and artistically crafted and brimming with irony. The set pieces offer the standard western fare: saloon, porches, the sheriff's office; but what a wonderfully acerbic invention is the boarding house/bordello called "The Marriage Market", run with ethical righteousness and a solid business sense by the 'Duchess' Rhonda Fleming, "a tawny, sweaty blue-eyed beauty, with a red mane and a hot breast" (Roger Talleur). And what is marriage, after all, in this late 1800's, in the Wild West territory as well as in the big towns of both Atlantic coasts, if not a marketplace? Here, at least, there is a hand painted sign that wipes out any hypocrisy. The Duchess' boarding house, where dainty blondes offer caviar and sweets to their clients, surrounded by flowers: and while the western enters the territory of its golden decline, the basic conflict of its mythology, the op-



Tennessee's Partner

position of *Desert and Garden*, can even find a refuge amid the aromatic irises in this *Madame's boudoir* – perhaps the most memorable *Madame* on screen before Robert Altman's *Mrs. Miller*...

Running throughout the film is the story of the search for gold, triggering a spiral of greed and cowardice, but much of this takes place off-screen: as always, "evil is present in Dwan's stories, but gets no more attention than it deserves" (Michael Henry Wilson). As Lourcelles states, even the black and white "manichaeism" of the Bret Harte novel, that counterpointed the innocence of the prairie boy with the cynicism of the gambler, finds dramatic shading and ambiguity in spite of itself: it will turn out to be Tennessee's loyalty and his determination to do whatever it takes to keep his friend from marrying a gold-digger that drives Cowpoke toward his tragic end – but all handled with such stark simplicity, where the soundtrack highlights each fist with a drumbeat.

*Dwan nurtured "a visceral distaste for desperation" (Lourcelles); he detested unhappy endings. The final image is the kiss of a woman who always wanted to be kissed as if she were a chaste newlywed, but when it comes down to it, she gets on fire and kisses as a lover would. Moments earlier, however, we found ourselves around the tomb of a young innocent, and are moved by a voice whispering: "...I didn't even know his name". A western from 1955, long lost in B-movie purgatory, ends as films like *Il sorpasso*, or *Last Tango in Paris* will later come to end, with the same words there magnified by the hypersensitivity of modern cinema – and ultimately this is no less of a film, in its scope and in its noble genre: Tennessee's *Partner too* is an adventure of identity and loneliness.*

Paola Cristalli

MOST DANGEROUS MAN ALIVE

USA, 1961 Regia: Allan Dwan

■ Sog.: dal racconto *The Steel Monster* di Phillip Rock e Michael Pate. Scen.: James Leicester, Phillip Rock. F.: Carl Carvahal. M.: Carlo Lodato. Mus.: Louis Forbes. Int.: Ron Randell (Eddie Candell), Debra Paget

(Linda Marlow), Elaine Stewart (Carla Angelo), Anthony Caruso (Andy Damon), Gregg Palmer (tenente Fisher), Morris Ankrum (capitano Davis), Tudor Owen (dottor Meeker), Steve Mitchell (Devola), Joel Donte (Franscetti). Prod.: Benedict Bogeaus per Trans-Global Films ■ 35mm. D.: 82'. Col. Versione inglese / *English version* ■ Da: Sony Columbia per concessione di Park Circus

Come accade solo nei film di Dwan, dopo un paio di minuti siamo già *in medias res*. Un uomo di nome Eddie Cantell fugge da un convoglio di condannati a morte diretto a San Quintino; insignificante nell'aspetto, ha in realtà una storia alle spalle, è un self-made-man che ha costruito un impero e che ne è stato derubato mentre si trovava in prigione – una moderna parabola di successo con un finale altrettanto moderno, in un mondo governato da mani sempre più sporche. Gente di successo sono gli ex sodali di Eddie, banali criminali senza una sola idea o qualità – quel che sanno fare è solo rubare, uccidere e distruggere. La società ufficiale, a cominciare dalla polizia, completa il deprimente panorama. Le facce che vediamo in questo lucido film sono quasi una personificazione di quel connubio tra forze militari e industriali che fu la visione da incubo evocata da Eisenhower nel suo discorso d'addio alla presidenza, nel 1961.

Così Eddie è stato incastrato con una falsa accusa e finirà con l'uccidere davvero un uomo, quasi come un automa, e con l'aiuto di coloro che vogliono farla finita con lui – ovvero tutti, dai poliziotti ai criminali (ammesso che sia possibile distinguere). Diventa un killer suo malgrado, il che non significa che a sua volta lui sia un tipo amabile o indifeso; è armato e pericoloso, ma pur sempre un pesce piccolo rispetto a quelli che gli stanno alle calcagna. Finché a Eddie non succede qualcosa che lo trasforma materialmente: colpito dalle radiazioni, diventa invincibile. Potrebbe essere già morto (forse qui c'è un'eco di *The Walking Dead*, lo strano incontro tra Michael Curtiz e Boris Karloff), dunque le armi non lo feriscono; è solo una patetica cavia al servizio della scienza. Il suo percorso di morte lungo quarantotto ore si svolge tra uffici anonimi e il deserto, il miglior deserto del cinema moderno. Quel che per Antonioni sarebbe stato un set è

qui realtà bruciante e concreta – il paesaggio di un'anima.

Eddie è il tipo di non-personaggio, un uomo qualsiasi intrappolato dagli eventi, che Dwan capiva così bene. Aveva persino una sua speciale 'marca' di attori, quasi non-attori, che interpretavano questi ruoli nell'ultima (e a questo punto possiamo dire più grande) stagione della carriera: John Payne, Ronald Reagan, in questo caso un certo Ron Randall che non si sarebbe fatto ricordare in nessun altro film. La sua faccia – come quelle dei personaggi di Edgar Ulmer – è la perfetta faccia di un uomo che sembra essere arrivato tra noi dal regno dei morti, che rivolge un'ultima occhiata alla terra e ai suoi abitanti e osserva uno scenario ben poco consolante o umano. La sua visione prevede anche una certa tensione erotica, come in *Slightly Scarlet* o in *River's Edge*. Eddie è diviso tra due donne – la dolce Elaine Stewart e la più minacciosa pupa del gangster Debra Paget, che promette: "Farò lo stesso a te...", e riceve dall'uomo la memorabile risposta: "Puoi farmi di nuovo di carne e sangue?".

L'inquietante finale chiude la vita senza scampo di Eddie con un'enorme esplosione, una tempesta di fuoco nella quale la nostra non-persona semplicemente si dissolve. Eppure la sua vita continua, polvere tra le polveri nucleari, nell'alienazione e nella distanza, pericoloso agli altri e a se stesso. Questo toccante post-mortem è anche l'addio del regista Allan Dwan. Potrebbe essere l'inaudito post-scriptum a una fantastica carriera cinematografica – un film senza nessuna simpatia per la società esistente, firmato da un ottimista che aveva diretto centinaia di film sorretti da una commovente fiducia nell'integrità degli esseri umani.

Peter von Bagh

As only with Dwan, we are in medias res in a couple of minutes. A man called Eddie Candell escapes from a death convoy to San Quentin; he is non-descript in appearance but not without importance, as this self-made man built an economic empire that was robbed while he was in prison – a modern success story topped by a still more modern one in a world run by ever dirtier hands. The successful people, Eddie's followers, are plain crooks whose own ideas wouldn't accomplish a thing – they can only steal, murder and destroy. Official

society, starting with the police, completes the grim view; their faces in this lucid film are almost like the personification of the military-industrial complex that was to become Eisenhower's nightmare vision in his farewell speech, in 1961.

So Eddie is first framed and will soon have killed a man, almost like an automaton, nicely assisted by those who want to finish him off – which means everybody, from the officials to criminals (if they can be separated). He doesn't choose to become a killer but clearly he is not sympathetic or harmless either; he's armed and dangerous, but of course a small fish compared to those after him. Except in what Eddie becomes materially: he is shell-shocked by radiation and becomes invincible: he might be dead already (perhaps there are echoes of the strange Michael Curtiz-Boris Karloff collaboration called *The Walking Dead*) so weapons don't hurt

him; he's just a pathetic guinea-pig in the service of progress. His 48-hour walk toward death takes place in anonymous offices or in the desert, the best in modern film. What would become a set for *Antoni* is here burning, concrete, crushing reality – a soulscape.

Eddie is the kind of trapped nondescript non-person that Dwan understands so well; he even had a special type of actor, almost non-actors, perform those roles in the final (and arguably greatest) part of his career: John Payne, Ronald Reagan, here a guy called Ron Randell whose name doesn't ring a bell from any other film. His face – as with the heroes of Edgar Ulmer's films – is perfect for a man who seems to have walked among us from the realm of death, presenting a last look at earth and its present inhabitants and encountering a not very consoling view. The vision has an erotic tension also, as it happens in

Slightly Scarlet or *River's Edge*. Eddie stands between two women – a sweet Elaine Stewart and the more threatening gangster moll Debra Paget who promises: "I will make you the same..", answered memorably by the man: "Can you make me flesh and blood again?"

The strange finale caps Eddie's trapped life with an enormous explosion and fire storm where our non-person simply explodes. He survives as dust amid nuclear dust, alienated by and distanced from other people, dangerous to them and himself. His touching post-mortem is also director Allan Dwan's farewell. This might be the most amazing postscript to a fabulous film career – a film with no sympathy whatsoever for society, coming from an optimistic man who directed hundreds of films with touching confidence about the integrity of citizens.

Peter von Bagh



Most Dangerous Man Alive



OL'GA PREOBRAŽENSKAJA (1881-1971) E IVAN PRAVOV (1901-1971)

Ol'ga Preobraženskaja (1881-1971) and Ivan Pravov (1901-1971)

Programma a cura di / Programme curated by **Mariann Lewinsky**
Note di / Notes by **Pëtr Bagrov** e **Natal'ja Nusinova**
In co-produzione con / In co-production with **Gosfilmofond**

La rivoluzione del 1917 spazza via i 'vecchi' registi, con poche eccezioni. Tra le più eclatanti c'è Ol'ga Preobraženskaja, allieva di Stanislavskij, attrice che negli anni Dieci porta una recitazione 'alla Asta Nielsen' in adattamenti di classici russi (Tolstoj, Turgenev, Kuprin) e occidentali (Strindberg, Sienkiewicz) diretti da Jakov Protazanov e Vladimir Gardin, e prima donna regista russa. All'inizio i suoi film non si discostano dallo stile di Protazanov e di Gardin, suo marito. Dopo la rivoluzione Preobraženskaja lavora come aiuto regista di Gardin e insegna recitazione nella Goskinoškola da lui fondata, prima Università di cinematografia del mondo (l'attuale VGIK). L'incontro con uno degli allievi cambia radicalmente la sua concezione del cinema e il suo futuro professionale.

Ivan Pravov approda alla Goskinoškola dopo un'esperienza nel teatro d'avanguardia più innovativo di Mosca, quello di Mejerchol'd. Qui conosce Preobraženskaja, che da quel momento lega a Pravov, di vent'anni più giovane, la sua carriera e una parte importante della sua vita. Formalmente i due diventano coautori solo a partire da *Poslednij attrakcion* (1929), ma i biografici concordano nel dire che già in *Baby rjazanskie* (1927) regista e co-regista lavorano alla pari.

Ciò che avvicina Preobraženskaja al cinema è la natura. "Mi sembrava che l'ambiente reale ampliasse la sensibilità dell'attore, rendesse vivide e veritiere le sue emozioni". La natura domina le sue scelte stilistiche anche nel periodo sovietico. I film di Preobraženskaja-Pravov rappresentano il culmine della produzione 'rurale' tipica della Sovkino, e vengono criticati dai teorici e dai cineasti 'rivoluzionari'. Ma i due registi, pur senza ricorrere a tecniche nuove, spesso usano le invenzioni delle avanguardie più audacemente degli autori sperimentali e lavorano ora con affidabili operatori tradizionalisti (Chvatov, Solodkov), ora con brillanti sperimentatori (Kuznecov, Fel'dman), oltre che con uno stabile e coerente collettivo di attori: l'ipersensibile Emma Cesarskaja e la fredda Rajsa Pužnaja, il 'Nosferatu sovietico' Naum Rogožin e e il bello e maledetto Andrej Abrikosov... Molti di questi attori vengono utilizzati anche dai principali registi d'avanguardia.

Il melodramma ironico *Odna radost'* (1933, oggi perduto), primo sonoro dei due registi, è la storia 'urbana' di due coppie in crisi sullo sfondo dell'edificazione del socialismo e non piace al Comitato Centrale, che ne blocca la distribuzione. È l'inizio del declino: i due registi perdono l'affetto degli spettatori, anche il loro talento comincia a vacillare.

Nel 1941 Pravov è arrestato come nemico del popolo. Già durante la guerra tornerà a dedicarsi al teatro e al cinema: ma l'unico successo, tra una decina di film, è il melodramma *Vo vlasti zolota* (1957), nel quale tenta di riprodurre lo stile collaudato con Preobraženskaja.

Dopo l'arresto di Pravov, Ol'ga lascia il cinema. Vive altri trent'anni, in un appartamento in coabitazione dove ha Dziga Vertov come dirimpettaio: un tempo fieri avversari e ora entrambi relegati ai margini della nuova epoca, i due diventano amici. In quegli anni non viene mai intervistata, non si parla più di lei. Affronta lo stalinismo con nobiltà e coraggio, difendendo il marito caduto in disgrazia e protestando quando i loro film vengono attribuiti a lei sola. Ol'ga Preobraženskaja e Ivan Pravov muoiono nello stesso anno, a soli sei mesi di distanza l'una dall'altro.

Pëtr Bagrov, Natal'ja Nusinova

The 1917 revolution swept away most old directors, with few exceptions. Among the latter the most notable was Ol'ga Preobraženskaja, a student of Stanislavskij, an actress throughout the 1910s, known for her acting style 'à la Asta Nielsen' in adaptations of Russian classics (Tolstoj, Turgenev, Kuprin) as well as Western literature (Strindberg, Sienkiewicz) directed by Jakov Protazanov and Vladimir Gardin, who was also her husband, and she would become the first woman director in Russia. After the revolution Preobraženskaja worked as an assistant director for Gardin and taught acting at the Goskinoškola, which he had founded, the first University of Film in the world (now the VGIK). One of her students would come to drastically change the way she approached cinema and alter the course of her professional career.

*Ivan Pravov came to the Goskinoškola following his experiences with the most innovative avant-garde theater in Moscow, the Mejerchol'd. Once he met Preobraženskaja, the two would be inexorably tied to one another: Pravov, twenty years younger than she, had a massive influence on her career and her life. Officially, the two were credited as co-writers for the first time on *Poslednij attrakcion* (1929), but their biographies confirm that they worked together on *Baby rjazanskie* (1927) co-directing as equals.*

What drew Preobraženskaja to cinema was nature: "It always seemed to me that the natural environment amplifies the sensitivity of the actor, making emotions truer and more vivid". Nature came to dominate her stylistic choices even throughout her work during the Soviet years. The films by Preobraženskaja and Pravov represented the culmination of 'rural' productions typical of the Sovkino, and were criticized by revolutionary cineastes and film theorists. But the two directors, without relying on new technologies, often made use of avant-garde ideas even more audaciously than the most experimental auteurs, and alternated between working with established, conventional cameramen (Chvatov, Solodkov), and those on the cutting edge (Kuznecov, Fel'dman), as well as with a consistent and complementary group of actors: the hyper-sensitive Emma Cesarskaja and the chilly Rajsa Pužnaja, the 'Soviet Nosferatu' Naum Rogožin and the handsome and cursed Andrej Abrikosov... Many of these actors would also work with the leading avant-garde directors.

*The ironic melodrama *Odna radost'* (1933, now lost), the first sound film by the two directors, and was not well received by the Central Committee, which blocked its distribution. This was the beginning of their decline: the two directors lost the love of their audience, and even their talent began to vacillate.*

*In 1941 Pravov was arrested as an enemy of the People. During and then following the war however he would return to theater and cinema: but the only success, among ten or so films, was the melodrama *Vo vlasti zolota* (1957), where he strove to bring back the style of work he had achieved with Preobraženskaja.*

After Pravov's arrest, Ol'ga stopped working. She lived for another thirty years, sharing an apartment across from Dziga Vertov: once fierce adversaries, they were both now relegated to the margins of what was now a new era, and they became friends. Throughout the years she was never interviewed, and she was essentially forgotten. She faced Stalinism with nobility and courage, defending her husband, fallen into disgrace, and objecting when their collaborations were attributed only to her. Ol'ga Preobraženskaja and Ivan Pravov died the same year, just six months apart.

Pëtr Bagrov, Natal'ja Nusinova

Nel 2011, mentre ero alla ricerca di film muti colorati, i colleghi del NFA di Praga mi hanno mostrato *Kaštanka*, precisando che i film sovietici imbibiti sono una rarità. È stato l'incontro con un grande film di una regista della quale non avevo mai sentito il nome: Ol'ga Preobraženskaja. Nell'estate 2012, grazie a Vladimir Bossenko, ho potuto visionare tutti i film di Ol'ga Preobraženskaja e Ivan Pravov della collezione del Gosfilmofond per preparare questa rassegna. *Baby rjazanskie (Il villaggio del peccato)* e *Tichij Don (Il placido Don)* vennero distribuiti all'epoca nell'Europa occidentale e negli USA: copie di questi due film sono infatti presenti in alcuni archivi europei. Per tutti gli altri titoli, questa rassegna è probabilmente la prima occasione in cui vengono programmati e possono essere visti fuori della Russia.

Mariann Lewinsky

KLJUČI SČAST'JA

Russia, 1913 Regia: Vladimir Gardin, Jakov Protazanov

[*Le chiavi della felicità*] ■ T. int.: *The Keys to Happiness*. Sog.: dal romanzo omonimo di Anastasija Verbickaja. Scen.: Anastasija Verbickaja, V. Toddi [Vladimir Vol'berg]. F.: Georges Meyer, Aleksandr Levickij, Giovanni Vitrotti [riprese in Italia]. Scgf.: Česlav Sabinskij. Int.: Vladimir Maksimov (barone Steinbach), Ol'ga Preobraženskaja (Manja El'cova), M. Trojanov (Nelidov), Aleksandr Volkov (poeta Harald), Kojranskij (Jan), Vladimir Šaternikov (zio di Steinbach, ebreo pazzo), Jasmine (Sonja Gorlenko), Evgenija Uvarova (madre di Manja), Vladimir Gardin (zio di Manja), Tokarskij (fratello di Manja). Prod.: Società P. Timan e F. Reinhardt. Pri. pro.: 7 ottobre 1913 ■ 35mm. L.: 75 m (frammento). D.: 4' a 18 f/s. Bn. Didascalie russe / *Russian intertitles* ■ Da: Gosfilmofond ■ Restaurato da Gosfilmofond / *Preserved by Gosfilmofond*

Adattamento dell'omonimo popolarissimo romanzo del 1909 di Anastasija Verbickaja incentrato su una donna sessualmente e creativamente libera, il film uscì quattro anni dopo la pubblicazione del libro e per poco non divenne il maggiore successo del cinema russo prerivoluzionario. *Le chiavi della felicità* segna il debutto cinematografico dell'attrice teatrale Ol'ga Preobraženskaja nel ruolo della nietzschiana 'donna nuova'. Vladimir Gardin (che figura anche tra gli interpreti) è qui alla sua prima regia: il film è co-diretto con Jakov Protazanov, nome già affermato della premiata ditta Timan-

In 2011, while viewing films for the section Silent Colour in NFA, the colleagues in Prague showed me Kaštanka, remarking that though not particularly rich in colour it was interesting, since tinted prints of Soviet films are very rare. This was my first meeting with a great silent film by a director whose name was totally unknown to me: Ol'ga Preobraženskaja. A year later, thanks to Vladimir Bossenko, I could view all films by her and Ivan Pravov in Gosfilmofond in order to prepare this retrospective. The Women of Ryazan and The Quiet Don were distributed in Western Europe and in the USA and as a result of this prints of these two films found their way into european film archives. Other films in this programme have probably never been screened and seen outside of Russia.

Mariann Lewinsky

Reinhardt. Fin da questo primo film Gardin applica il suo metodo di lavoro con l'attore, che consiste nel frenare le emozioni che precedono un'esplosione estatica, e indica nella Preobraženskaja l'incarnazione più efficace e sensibile della sua teoria. Allieva di Stanislavskij, l'attrice esercitò con una certa maestria "il dominio delle emozioni, per dare la possibilità di leggere sul suo volto ciò che accade nell'animo dell'eroina", e nella scena culminante del suicidio di Manja El'cova si calò così tanto nel ruolo da cadere in uno stato di semi-incoscienza. Il debutto cinematografico della Preobraženskaja e di Gardin fu un grande successo e li premiò con lauti guadagni: batté al botteghino perfino *Quo Vadis?* di Enrico Guazzoni. Il film, composto anche da scene girate in Italia dall'operatore Giovanni Vitrotti, costò moltissimo per l'epoca. Grazie agli incassi, tuttavia, i produttori non solo si ripagarono le spese ma ristrutturarono completamente lo stabilimento cinematografico. I distributori si rivolsero così ai gestori delle sale: "Se volete che ci siano più rubli nelle casse dei vostri cinema che metri di pellicola, affrettatevi a mettervi in fila per *Le chiavi della felicità* di A. Verbickaja, lungo cinquemila metri". La rivista "Cine-phono" (n. 27, 1913) giudicò il film un capolavoro che inaugurava il passaggio a una nuova era della cinematografia russa. Il film è stato considerato perduto fino al 2007, quando negli studi cinematografici Lenfil'm è stato ritrovato un piccolo frammento, subito affidato al Gosfilmofond, appartenente a un film di montaggio realizzato nel 1940 in occasione del genetliaco di Vladimir Gardin.

Natal'ja Nusinova

Adapted from the popular 1909 novel of the same name by Anastasija Verbickaja about a sexually and creatively independent woman, the film came out four years following the book and fell just short of being the biggest hit ever in pre-revolutionary Russian cinema. The Keys to Happiness marked the film debut for theater actress Ol'ga Preobraženskaja in the role of the Nietzschean 'new woman'. Vladimir Gardin (who also acts in the film) directs here for the first time; the film is co-directed with Jakov Protazanov, a name by then respected for his work with Timan-Reinhardt. From this first film Gardin applies his methods with actors, holding back their emotions before any explosions of ecstasy, and his theories play out successfully in his work with Preobraženskaja. A student of Stanislavskij, the actress is masterful "dominating her feelings, allowing us to read in her face what is happening inside the soul of the heroine", and in the culminating scene of Manja El'cova's suicide, she succumbs so deeply to the moment that she falls into a state of semi-consciousness. This film debut by Preobraženskaja and Gardin was an enormous success and the premiere brought lavish earnings: it even surpassed Quo Vadis? by Enrico Guazzoni at the box office. The film, which includes scenes shot in Italy by Giovanni Vitrotti, was hugely expensive for a film of the era. Thanks to the financial success however, the producers not only recouped their costs, but were able to entirely renovate their film studios. Distributors even went to theater owners and stated: "If you want more rubles that meters of film in your theaters' coffers hurry up and get in line for

The Keys to Happiness by A. Verbickaja, which is five thousand meters long". The magazine "Cine-phono" (n. 27, 1913) described the film as a masterpiece that inaugurated a new era of Russian cinema. The film had been thought to be lost until 2007, when a short clip was discovered in the Lenfil'm film studios, edited into a 1940 homage to Vladimir Gardin on the anniversary of his birth, and it was immediately entrusted to the Gosfilmofond.

Natal'ja Nusinova

NAKANUNE

Russia, 1915 Regia: Nikolaj Malikov, Vladimir Gardin

[*Alla vigilia*] ■ T. int.: *On the Eve*. Sog.: dal romanzo omonimo di Ivan Turgenev. Scen.: Emmanuil Beskin. F.: Aleksandr Rylo. Scgf.: Ivan Sukiasov. Int.: Ol'ga Preobraženskaja (Elena), Petr Kaševskij (Insarov), Vasilij Vasil'ev (Bersenev), M. Balinov (Šubin), A. Neverov (Uvar Ivanovič), Tat'jana Kraskovskaja (Zoja), Vladimir Gradov (zio di Elena), N. Lepetič (madre). S. Sergeev (Rendič). Prod.: Società "V. Vengerov e V. Gardin". Pri. pro.: 3 settembre 1915 ■ 35mm. L.: 170 m (frammento). D.: 8' a 18 f/s. Bn. Didascalie russe / *Russian intertitles* ■ Da: Gosfilmofond

Nelle memorie di Vladimir Gardin si legge che nel 1915 la sua compagnia annunciò un progetto molto allettante per i gestori delle sale cinematografiche. Esso consisteva nell'adattamento dei grandi classici della letteratura russa, tra i quali il romanzo *Alla vigilia* di Turgenev. La partecipazione al film di Ol'ga Preobraženskaja, resa celebre dai ruoli in *Le chiavi della felicità* e in *Dvorjanskoe Gnezdo* (Nido di nobili), per gli spettatori costituiva un elemento di forte richiamo insieme alla regia di Gardin. *Alla vigilia*, come *Granatovyj braslet* (tratto dal racconto di Kuprin *Il braccialetto di granati*), fu poi terminato da Nikolaj Malikov con la collaborazione di Ol'ga Preobraženskaja: la testimonianza di Gardin ci autorizza a supporre che Preobraženskaja non si limitò a interpretare il ruolo principale ma partecipò alla regia, anche se il suo nome non è accreditato in questo senso.

Alla vigilia narra di una giovane russa che

si innamora di un patriota bulgaro e contro il parere della famiglia decide di seguirlo. Quando lui muore a Vienna, lei sceglie di dedicarsi alla sua causa. Il frammento non molto consistente giunto fino a noi sembra un insieme di scene provenienti da parti diverse del film; ma potrebbe anche essere una serie di scene consecutive appartenenti a un film piuttosto caotico. Nel 1918 "Kino-bulleten" osservava infatti che *Alla vigilia* si presentava come una "serie di scene distinte malamente collegate tra loro" e che le didascalie (andate poi perdute) "non corrispondono né al testo del romanzo né alle immagini". Tuttavia, a giudicare dal frammento superstito, il film è stato girato in maniera molto interessante, soprattutto per quanto riguarda la scena ambientata nel boudoir dell'eroina, costruita sul raddoppiamento della sua immagine attraverso il riflesso nello specchio.

Natal'ja Nusinova

The memoirs of Vladimir Gardin reveal that in 1915 his company announced a project of great interest to those who ran the movie theaters: the adaptation of the great classics of Russian literature, among them On the Eve by Turgenev. With the participation of Ol'ga Preobraženskaja, already famous for her work in The Keys to Happiness and in Dvorjanskoe Gnezdo (Nest of the Gentry), and the direction of Gardin, the appeal to audiences would be enormous. On the Eve, like Granatovyj braslet (based on the story by Kuprin The Garnet Bracelet), was then finished by Nikolaj Malikov with the collaboration of Ol'ga Preobraženskaja: the statements made by Gardin allow us to conclude that Preobraženskaja did not only play the leading role but also participated in the direction, though she received no credit for that work.

On the Eve tells the story of a young Russian woman who falls in love with a Bulgarian patriot and decides to follow him against the wishes of her family. When he dies in Vienna, she decides to dedicate her life to his cause. The short surviving fragment of the film seems to be made of snippets of scenes from different parts of the film; however it may just as well be a series of consecutive scenes, from what seems to be a rather chaotic film. In 1918 "Kino-bulleten" commented that On the Eve appeared to be a "series of distinct

and poorly linked scenes" and that the intertitles (subsequently lost) "neither corresponded to the text of the novel nor to the images". Nevertheless, judging from what remains, the film is visually very interesting, particularly the scene set in the heroine's boudoir, in which her image is doubled by her reflection in the mirror.

Natal'ja Nusinova

PLEBEJ

Russia, 1915 Regia: Jakov Protazanov

[*Il plebeo*] ■ T. int.: *Plebeian*. T. alt.: *Roman grafini Ju*. Sog.: dalla pièce *Fröken Julie* (*La signorina Giulia*) di August Strindberg. Scen.: Jakov Protazanov. F.: Nikolaj Efremov. Int.: Ol'ga Preobraženskaja (Julia), Nikolaj Radin (il servo Jean). Prod.: Russkaja zolotaja serija. Pri. pro.: 4 marzo 1915 ■ 35mm. L.: 210 m (frammento). D.: 10' a 18 f/s. Bn ■ Da: Svenska Filminstitutet

L'adattamento del dramma di Strindberg *La signorina Giulia* faceva parte del progetto "Russkaja zolotaja serija" ("Serie d'oro russa"), lanciato da Timan e Reinhardt sulla scia del successo di *Le chiavi della felicità* e ispirato alla "Serie d'oro" Ambrosio. I produttori puntavano sulla popolarità degli adattamenti dei classici e sul principio di serialità. Partita con gli adattamenti della letteratura russa, la "Serie d'oro russa" si volse presto ai classici della letteratura straniera. Il dramma di Strindberg, a lungo vietato anche in Svezia perché "troppo audace e naturalistico" nella raffigurazione del lato fisico dell'amore, nel 1906 torna sui palcoscenici di Stoccolma provocando scalpore. Ben presto viene tradotto in russo, e probabilmente i produttori, pensando al successo di *Le chiavi della felicità*, speravano che il pubblico vedesse Strindberg come l'equivalente della scrittrice scandalistica Anastasija Verbickaja. La sceneggiatura di Protazanov semplifica un po' la trama, ma il risultato è un film di alta qualità, tanto che la stampa cinematografica pre-rivoluzionaria lo definì un raro esempio di adattamento riuscito di un'opera teatrale, lodando in particolare l'interpretazione di Ol'ga Preobraženskaja "credibile incarnazione della volubile, nevrotica, sensibile contessa con la sua psicologia ambivalen-



Ol'ga Preobraženskaja in *Plebej*

te che la spinge ad essere attratta dal bel servitore e al contempo a disprezzarlo in quanto "plebeo" ("Cine-phono", 1915, n. 10). Per quanto riguarda il ruolo di Jean, che seduce la padrona e la spinge al suicidio, Nikolaj Radin, secondo la critica, ripeté l'interpretazione offerta nel lavoro precedente, il film *Leon Drei* di Evgenij Bauer. *Il plebeo* fu uno degli ultimi titoli della "Serie d'oro russa": uscì infatti tra la prima e la seconda parte di *Vojna i mir* (*Guerra e pace*), le cui riprese furono segnate dal crescente disaccordo tra i registi, Gardin e Protazanov, e i produttori. Il conflitto portò alla rottura tra i due cineasti e Timan, nonché al fallimento della "Serie d'oro russa".

Natal'ja Nusinova

The adaptation of the Strindberg drama Miss Julie was part of the project "Russkaja zolotaja serija" ("The Russian Gold Series"), launched by Timan and Reinhardt on the heels of the success of The Keys to Happiness and inspired by the Ambrosio Gold Series. The producers counted on the popularity of adaptations of the classics and on the potential for serialization. Starting with adaptations of Russian literature, the "Russkaja zolotaja serija" soon turned as well to foreign literature. Strindberg's drama, long banned in Sweden for being "too audacious and natural-

istic" in portraying the physical aspects of love, returned to the stage in 1906 in Stockholm, provoking a sensation. It was quickly translated into Russian, and the producers, likely considering the success of The Keys to Happiness, hoped that the public would see Strindberg as an equal to the popular and scandalous writer Anastasija Verbickaja. Protazanov's screenplay simplified the plot somewhat, but the result is a film of high quality, so much so that the press defined it as a rare example where a film had been adapted successfully from a play, complimenting the performance of Ol'ga Preobraženskaja as "a believable incarnation of the volatile, neurotic, sensitive countess, with her ambivalent psychology that drives her to be attracted by the handsome servant and at the same time despise him for his 'coarseness'" ("Cine-phono", 1915, n. 10). As for the performance of Jean, who seduces Julie and drives her to suicide, critics considered Nikolaj Radin's work a recall of his previous work in the film Leon Drei by Evgenij Bauer. Plebeian was one of the last films of the "Russkaja zolotaja serija": in fact it was released between the first and second parts of Vojna i mir (War and Peace), itself a victim of the discord during the shooting, between directors Gardin and Protazanov and the producers. This conflict led to the split

between the directors and Timan, and the ultimate demise of the "Russkaja zolotaja serija".

Natal'ja Nusinova

SLESAR' I KANCLER

URSS, 1923 Regia: Vladimir Gardin
Co-regia: Ol'ga Preobraženskaja

[*Il fabbro e il Primo Ministro*] ■ T. int.: *The Locksmith and the Chancellor*. T. alt.: *Kancler i slesar'*. Sog.: ispirato alla pièce *Kancler i slesar'* di Anatolij Lunačarskij. Scen.: Vladimir Gardin, Vsevolod Pudovkin. F.: Evgenij Slavinskij. Scgf.: Vladimir Egorov. Int.: Ivan Chudoleev (imperatore di Nordlandia), Nikolaj Panov (il cancelliere von Turau), Nina Tairova (sua moglie), Vladimir Gardin (commendatore Hammer), Vladimir Maksimov (avvocato Frank Frei), Zoja Barancevič (contessa Mitsi), Iona Talanov (Berenberg, aiutante maggiore), Nikolaj Sal'tykov (Franz Stark, il fabbro), Liana Iskrickaja-Gardina (Anna), Oleg Frelich (Leo von Turau, figlio del cancelliere), Ivan Kapralov (Robert, suo fratello), Vera Valickaja (Lora, sua moglie), Ol'ga Bystrickaja (Anna, amante di Leo), Semenov (Netli, segretario del cancelliere), Ol'ga Preobraženskaja. Prod.: VUFKU (Jalta e Odessa). Pri. pro.: 12 luglio 1924 ■ 35mm. L.: 1140 m (incompleto). D.: 50' a 20 f/s. Bn. Didascalie russe / *Russian intertitles* ■ Da: Gosfilmofond

La pièce di Lunacarskij *Il fabbro e il Primo Ministro*, già rappresentata con successo a teatro, si svolgeva in due paesi immaginari, la Nordlandia e la Galikania, ma il sottotesto conteneva riferimenti ai moti rivoluzionari tedeschi del novembre 1918. I coautori della sceneggiatura del film che ne fu tratto, Gardin e Pudovkin, si ispirarono invece alla rivoluzione russa del febbraio 1917 e trasformarono uno dei protagonisti – l'avvocato-demagogo Frank Frei – in una parodia di Kerenskij. Nominato Ministro del lavoro dopo che il cancelliere della Nordlandia von Turau ha perso entrambi i figli, la vista e il portafoglio dello Stato, il socialista Frei si rivela un traditore del proletariato e finisce coinvolto in orge e festini. Dopo un colpo di mano dell'imperatore e dei rappresentanti del vecchio ordine, è costretto all'esilio

mentre il fabbro Franz Stark viene nominato commissario del popolo. La sceneggiatura piacque all'autore della pièce, ma pare che tra i due sceneggiatori non ci fosse pieno accordo: Pudovkin rifiutò di affiancare Gardin nella regia e divenne allievo di Kulešov. Si può supporre che, uomo della modernità, non apprezzasse la combinazione di arcaismo e innovazione che si percepisce in *Il fabbro* e *il Primo Ministro*. Dal punto di vista stilistico il film è più simile ai tardi melodrammi prerivoluzionari (interni decadenti, trucco pesante, doppie esposizioni), mostrando allo stesso tempo un tratto caratteristico del cinema sovietico degli anni Venti: l'influenza del cinema d'avventura americano. *Il fabbro* e *il Primo Ministro* fu maltrattato dalla "Pravda", per motivi estetici e non ideologici: il confronto con l'acclamata messa in scena della pièce al teatro Korš non giovò alla versione cinematografica, e il recensore criticò aspramente la trama confusa, il lavoro del direttore della fotografia e dello scenografo, la mancata padronanza dei generi: "i trucchi americani", dilettanteschi, non sono "né carne né pesce". Il socialista Frei, interpretato da Maksimov, nella scena della parata (dopo la rivoluzione) è visibilmente interpretato da un altro attore che non gli somiglia per niente; nel film si fa esplodere un ponte di cemento (la scena è stata girata in Crimea) ma si vede crollare un ponte di ferro chiaramente preso da un "poliziesco" americano... Furono criticati anche gli attori, e quel rimprovero era forse il più bruciante: tra di loro c'erano anche allievi della scuola di Gardin, che passarono poi allo studio della Preobraženskaja. La partecipazione di quest'ultima alla regia consisteva probabilmente proprio nel lavoro con i giovani attori. Oggi lo stile diseguale del film e la mancata padronanza dei generi non sono visti come difetti ma come un'interessante particolarità del suo linguaggio. La prima e la sesta parte del film non si sono conservate.

Natal'ja Nusinova

Lunacarskij's play The Locksmith and the Chancellor, a success in the theater, was set in two imaginary lands, Nordlandia and Galikania, but the subtext offered references to German revolutionary rumblings taking place in November of 1918. The co-writers of the screenplay on which



Slesar' i Kancler

the film was based, Gardin and Pudovkin, took their inspiration however from the Russian revolution of February 1917, and transformed one of the protagonists – the demagogue lawyer Frank Frei – into a parody of Kerenskij. Nominated Minister of Labor after the Chancellor of Nordlandia, von Turau, has lost both his children, his sight and his position of power, the socialist Frei ends up betraying the proletariat and is mixed up in orgies and wild parties. After the emperor and the representatives of the old order step in to lay down the law, he is banished into exile and the blacksmith Franz Stark is named the People's Commissioner. The playwright was happy with the screenplay adaptation, but apparently the two screenwriters were not entirely in harmony: Pudovkin refused to work alongside Gardin in the direction and went to work as an assistant to Kulešov. One might suppose that, as a more modern thinker, he did not find the combination of archaism and innovation found in The Locksmith and the Chancellor to his liking. Stylistically, the film is more similar to the later melodramas of pre-revolutionary Russian cinema (ornate interiors, heavy makeup, double exposures), while at the same time showing elements of the Soviet revolutionary cinema of the 1920s, with its influences of American adventure films. The Locksmith and the Chancellor was panned by "Pravda" for aesthetic

rather than ideological reasons: having to live up to the original successful play at the Korš Theater was a burden on the film version, and the harsh review criticized the confused plot, and slammed the work of the director of photography and the art director as lacking any clear genre: the amateurish "American-style tricks" are "neither fish nor fowl". The socialist Frei, played by Maksimov, is blatantly stood in for in the parade scene (following the revolution) by another actor who doesn't resemble him in the least; at one moment in the film a cement bridge is blown up (which was shot in the Crimea) but the bridge that subsequently collapses is an iron construction, footage that was obviously lifted from an American crime film...

The actors were also criticized, and perhaps that was the bitterest pill to swallow: among them were students from Gardin's school, who then moved to Preobraženskaja's studio. The credit attributed to Preobraženskaja in the direction likely had to do with her work with the young actors. Today, the erratic style of the film and the apparent lack of any clear genre are not seen as defects per se as much as an interesting peculiarity of its cinematic language. The first and sixth parts of the film have not been restored.

Natal'ja Nusinova

FED'KINA PRAVDA

URSS, 1925

Regia: Ol'ga Preobraženskaja

[*La verità di Fedka*] ■ T. int.: *Fedka's Truth*. Sog.: dal racconto *Fed'ka-oborvanec* di Vladimir Vinničenko. Scen.: Aleksandr Pereguda. F.: Aleksandr Grinberg. Scgf.: Ivan Sukiasov. Autore delle didascalie: Nikolaj Aseev. Int.: Jura Zimin (Fed'ka), Marik Maj (Tolja), Evgenija Trubeckaja (madre di Fed'ka), Elena Dejneko (madre di Tolja), Daniil Vvedenskij (capo della tipografia), Tamara Timčenko (cameriera), Nonna Timčenko, Jurij Timčenko (bambini), Leonid Pirogov, A. Karpov. Prod.: Goskino (1° Stabilimento) Pri. pro.: 23 marzo 1926 ■ 35mm. L.: 1034 m. D.: 50' a 20 f/s. Bn. Didascalie russe / *Russian intertitles* ■ Da: Gosfilmofond

La verità di Fedka è interessante sotto molti aspetti, a partire dalla scelta della fonte letteraria. Oggi il racconto *Fed'ka-oborvanec* è considerato un classico della letteratura ucraina, tanto da essere inserito nei programmi scolastici. Ma nel 1926 l'autore del racconto, Vladimir Vinničenko, era in viso al regime sovietico. Socialista, rinchiuso per diversi anni nelle carceri zariste, traduttore di Kautsky e Paul Lafargue, dopo la rivoluzione del febbraio 1917 entrò a far parte del governo nazionalista ucraino, divenne Ministro degli interni e in seguito, da emigrato, criticò l'attività dei bolscevichi. L'opera letteraria di Vinničenko fu condannata da Maksim Gor'kij e da Lenin, che definì uno dei suoi romanzi "pessima imitazione del pessimo Dostoevskij". Ciò nonostante, negli anni Venti le opere del nazionalista in esilio continuarono a essere pubblicate e, appunto, adattate per il grande schermo. Il film narra di due bambini: il povero Fed'ka e il ricco Tolja. Il ricco è attratto dal povero, ma fa sempre ricadere su di lui la colpa delle comuni malefatte. Quando Fedka salva l'amico al prezzo della propria vita, l'altro, per nulla turbato, può finalmente impadronirsi del temperino del ragazzo morto. Questa storia sentimentale portatrice di un chiaro messaggio sociale si iscrive appieno nella filmografia di quei talenti prerivoluzionari che nel corso anni Venti furono relegati ai margini della produzione. *La verità di Fedka* è l'unico lavoro completamente autonomo di Ol'ga

Preobraženskaja (che prima aveva collaborato con Gardin e in seguito sarebbe stata affiancata da Pravov). Ai tempi nuovi si deve il contenuto, al cinema prerivoluzionario l'interpretazione costruita su una mimica e una gestualità accentuate e la completa indifferenza della regista, del direttore della fotografia e dello scenografo per la rappresentazione realistica. Perfino le scene girate in esterni hanno un'atmosfera (peraltro estremamente curata) da teatro di posa. Del resto, il direttore della fotografia Aleksandr Grinberg, al quale i critici dell'epoca riconobbero il merito di una "fotografia vera", era uno dei principali esponenti dell'avanguardia russa e del pittorialismo nell'arte fotografica. Il celebre poeta sovietico Nikolaj Aseev, conosciuto soprattutto come autore del vertiginoso soggetto de *Le straordinarie avventure di Mr. West nel paese dei bolscevichi* di Kulešov, scrisse le didascalie – assolutamente neutre e impersonali. Abbiamo l'impressione di trovarci di fronte a un'opera ordinaria, realizzata su commissione da professionisti di grande talento. Secondo la stampa d'epoca, il film fu comunque accolto bene dalla critica e dal pubblico.

Pëtr Bagrov

Fedka's Truth is interesting on many levels, beginning with its literary source. Today, the story Fed'ka-oborvanec is considered a classic of Ukrainian literature, included in most academic curricula. In 1926 however the author of the story, Vladimir Vinničenko, was unpopular with the Soviet regime. A socialist, imprisoned for a number of years in Czarist jails, translator of Kautsky and Paul Lafargue, following the revolution of February 1917 he began to play a role in the nationalist Ukrainian government, as Interior Minister. Later emigrating, he became critical of Bolshevik actions and Vinničenko's literary work was condemned by Maksim Gor'kij and by Lenin, who described one of his novels "a poor imitation of an already miserable Dostoevskij". That notwithstanding, throughout the Twenties the work of this nationalist in exile continued to be published and even adapted to the big screen.

The film tells the story of two children: the impoverished Fed'ka and the wealthy Tolja. The rich child is attracted by the

poor one, but continually lets him be accused of their common misdemeanors. When Fedka saves his friend's life and sacrifices his own, Tolja, by no means upset by the loss, is finally able to possess the pocketknife of the dead boy. This sentimental story, conveying an obvious social message, has an important place in the filmography of these pre-revolutionary stars who during the Twenties were for the most part relegated to the margins of film production. Fedka's Truth is the only completely autonomous work by Ol'ga Preobraženskaja (who had previously collaborated with Gardin and subsequently Pravov). It owes its content to the new era, but it's style to pre-revolutionary cinema: the acting is rife with mimicry and heightened gestures, and the direction, cinematography and art direction show no interest whatsoever in realism. Even exterior scenes shot on location look theatrical (albeit well designed). Furthermore the director of photography Aleksandr Grinberg, whom critics of the period respected for his "true photography", was a principle exponent of the Russian avant-garde and of pictorialism in the photographic arts. The renowned Soviet poet Nikolaj Aseev, known principally for his frenetic original story for The Extraordinary Adventures of Mr. West in the Land of the Bolsheviks by Kulešov, wrote the utterly neutral and impersonal title cards.

One gets the impression that this is a rather ordinary work, made on commission however by enormous professional talents. According to the press accounts of the era, the film was nevertheless received well by both critics and the public.

Pëtr Bagrov

KAŠTANKA

URSS, 1926

Regia: Ol'ga Preobraženskaja

Ass. regia: Ivan Pravov, N. Zubova

■ T. int.: *Fedus Pes*. Sog.: dal racconto omonimo di Anton Pavlovič Čechov. Scen.: Jurij Bolotov, Ol'ga Preobraženskaja. F.: Grigorij Giber. Scgf.: Dmitrij Kolupaev. Int.: Nikolaj Panov (clown Georges), Evgenija Chovanskaja (affittacamere), Antonin Pankryšev (Luka), Naum Rogožin (Mazamet, suonatore d'organetto), Leonid

Jurenev (Chiodo, vagabondo), Jura Zimin (Fedjuška), Elena Tjapkina (Nastas'ja, lavandaia), Michail Žarov, B. Snegirev (Agafon, vetturino), Gulja Koroleva, il cane Jackie. Prod.: Sovkino (1° stabilimento). Pri. pro.: 3 luglio 1926 ■ 35mm. L.: 2115 m. D.: 76' a 24 f/s. Pochoir. Didascalie ceche / *Czech intertitles* ■ Da: Národní filmový archiv

In questo adattamento cinematografico del celebre racconto di Čechov, alla storia della cagnolina smarrita si affiancano le vicende di Fedjuška, un bambino perduto. Le due linee narrative parallele avrebbero dovuto rafforzarsi a vicenda, ma di fatto ottengono l'effetto contrario. Nel racconto, Kaštanka è una cagnolina che si perde seguendo le orme del suo padrone ubriaco, il falegname Luka. Nel film viene rubata e venduta per poi essere gettata in strada. Il ragazzino smarrito invece finisce in una squallida pensione, che per atmosfera e fisionomie degli occupanti ricorda più Gor'kij (il dramma *I bassifondi*) che Čechov. Il suonatore di organetto Mazamet sfrutta il ragazzino, costringendolo a vagare di casa in casa in cerca di guadagni, mentre il falegname percorre con la lanterna le strade del vicinato alla ricerca del figlio scomparso, proprio come il figlio aveva cercato il cane perduto. La somiglianza tra le persone e gli animali viene sottolineata con il deliberato zoomorfismo dei personaggi (il naso del suonatore di organetto è simile al becco di un pappagallo). Il fondo manoscritti del Gosfilmofond conserva alcune varianti della sceneggiatura. In una di queste il ragazzino finisce in mezzo ai vagabondi, diventa apprendista calzolaio e infine riesce a riprendersi i soldi che all'inizio della storia un ladruncolo aveva rubato a suo padre. I cambiamenti relativi alle peripezie del protagonista appaiono legati alla ricerca di un genere: la variante con il ladruncolo si orientava verso il film d'avventura, mentre quella scelta dagli autori privilegia il melodramma con elementi d'impegno sociale.

La critica accusò il film di eccessivo sentimentalismo, giudicò sbagliata la scelta di discostarsi dall'espedito narrativo čechoviano, la visione del mondo attraverso gli occhi di un cane, ma lodò il lavoro degli attori (soprattutto Rogožin e Panov) e dell'operatore. Il cane Kaštanka fu tro-



Kaštanka

vato quasi per caso e l'addestramento avvenne durante le riprese, ma agli occhi del pubblico e della critica Jackie superò perfino il celebre Rin-Tin-Tin e divenne una vera star del cinema. Nel 1926 il film ottenne il visto della censura e nel 1927 l'autorizzazione per la distribuzione all'estero (grazie alla quale una copia con didascalie ceche è stata rinvenuta da Mariann Lewinsky all'NFA di Praga). Finora in Russia si credeva che il film *Kaštanka* fosse andato perduto, in seguito alla decisione del Comitato centrale per l'approvazione dei repertori cinematografici che nel 1932 decise di vietarlo ai minori perché non pedagogico ("il sottoproletariato è raffigurato come cattivo, privo di coscienza di classe e di consapevolezza sociale").

Natal'ja Nusinova

In this film adaptation of the work of Čechov, the story of a lost little dog is told as well as the experiences of a lost child: Fedjuška. The two parallel narratives were intended to reinforce each other, but in fact produce the opposite effect. In the original story, Kaštanka is a little dog that gets lost following the trail of his drunken owner, the carpenter Luka. In the film he is stolen and then sold, and ultimately tossed out into the street. The lost boy

ends up in a squalid boarding house – and its atmosphere and aspect recall Gor'kij (his drama The Lower Depths) more than Čechov. The organist Mazamet exploits the boy, compelling him to rove from house to house to make money, while the carpenter wanders through the streets with his lantern in search of his lost child, exactly in the way that the boy had looked for his lost dog. The similarities between people and animals were highlighted by the deliberate animal like features given to some of the characters (for instance, the nose of the organist resembles the beak of a parrot). The collection of manuscripts at Gosfilmofond has preserved different versions of the screenplay. In one, the boy finds himself amid vagabonds, becomes the apprentice to a shoemaker and ultimately obtains the money that in the beginning of the story was stolen from his father by a petty thief. The changes made regarding the nature of obstacles faced by the protagonist seem to be tied to the choice of genre: the version with the petty thief is more oriented toward adventure film, while the version chosen by the filmmakers aimed more at melodrama with a focus on social issues.

Critics accused the film of over-sentimentalism, thought that its distancing from

the original čhekhovian narrative was ill founded, namely the vision of the world through the eyes of a dog, but praised the work of the actors (especially Rogožin and Panov) and of the cameraman. The dog playing Kaštanka was found essentially by accident, and was trained during the course of the shooting, but Jackie came to be seen by the public as greater than the famous Rin-Tin-Tin and became a full fledged film star. In 1926 the film was approved by the censors and in 1927 it received the authorization for international distribution (thanks to which a copy with Czech intertitles has been found by Mariann Lewinsky at the NFA in Prague). Until now in Russia Kaštanka had been thought to be lost entirely, following the decision by the Central Committee in charge of film censorship to ban the film for minors in 1932 for its lack of pedagogical value ("the underclass is portrayed as evil, lacking in class consciousness and social awareness").

Natal'ja Nusinova

ANJA

URSS, 1927

Regia: Ol'ga Preobraženskaja

Ass. regia: Ivan Pravov

■ T. alt.: *Anja Gaj, Tajna Ani Gaj*. Sog.: dai racconti *S meškom za smert'ju* e *Anja Gaj* di Sergej Grigor'ev. Scen.: Ol'ga Preobraženskaja, Ivan Pravov. F.: Vasilij Chvatov. Scgf.: Dmitrij Kolupaev Int.: Nonna Timčenko (*Anja Gaj*), Michail Žarov (Jean, marinaio), Juldaš Agzamov (Ali, persiano), Naum Rogožin (Khan-khos-oglu, mercante persiano), Leonid Jurenev (Parmen Ivanovič, timoniere), Elena Tjapkina (moglie del mugnaio), Pëtr Zinov'ev (marinaio). Prod.: Sovkino (1° stabilimento). Pri. pro.: 12 aprile 1927 ■ 35mm. L.: 1300 m (incompleto). D.: 57' a 20 f/s. Bn. Didascalie russe / *Russian intertitles* ■ Da: Gosfilmofond ■ La prima e la sesta parte del film non si sono conservate / *The first and sixth sections of the film have not been preserved*

Prima del successo assordante di *Il viliaggio del peccato*, Ol'ga Preobraženskaja occupava una modesta nicchia come regista di film per l'infanzia. Negli anni Venti in Unione Sovietica le fiabe erano vietate,



Anja

per non distrarre il bambino dalla costruzione del socialismo. Ai ragazzi bisognava offrire storie edificanti nelle quali i giovani protagonisti ripetevano le eroiche imprese degli adulti. I cineasti di spicco non si cimentavano in questo genere, che toccava ai nuovi arrivati oppure ai registi 'non graditi' appartenenti alla generazione precedente, come appunto Preobraženskaja. Formalmente *Anja* si inserisce in quel filone. Un'adolescente rimasta sola al mondo incontra un marinaio-rivoluzionario, sposa la causa della rivoluzione ed entra nell'Armata Rossa. "Contrapponendoci ai film sdolcinati con Jackie Coogan, noi volevamo presentare i bambini come parte attiva della lotta rivoluzionaria" scrisse la regista. "In *Anja* i bambini muoiono per la rivoluzione [...] Non è un film per l'infanzia, ma un film al quale prendono parte dei bambini [...] mostra la rivoluzione così come essa è percepita e riflessa dall'animo infantile". Per Preobraženskaja il film fu un punto di svolta. Era un perfetto esempio di 'straniamento', il principio descritto per la prima volta dal filologo formalista Viktor Šklovskij. Nella storia del cinema questo termine è strettamente associato allo sperimentismo, e in particolare alla Fabbrica dell'attore eccentrico (FEKS): tuttavia anche i cosiddetti tradizionalisti sapevano usare lo 'straniamento' in maniera creativa. Due anni dopo Ol'ga Preobraženskaja e

Ivan Pravov 'estranieranno' la rivoluzione nel mondo del circo in *L'ultima attrazione*, sceneggiato proprio da Šklovskij.

In *Anja* lo sguardo infantile sulla rivoluzione produce una commistione di generi. Il risultato è un dinamico film d'avventura che tende ora verso la commedia eccentrica, ora verso il dramma naturalistico. Da un lato ci sono i rivoluzionari che si nascondono nelle bare, i gendarmi sciocchi e facilmente ingannabili fumati di hashish. Dall'altro lato ci sono le immagini, girate in stile documentario, dei familiari uccisi della protagonista (i corpi coperti da stuoie dalle quali spuntano soltanto i piedi, e un volto con la bocca spalancata). Il tono pacato del film è a tratti alterato da un montaggio frenetico e la fotografia realistica è increspata dal gioco nervoso di macchie di luce. Vasilij Chvatov, secondo operatore di Ejzenštejn in *Sciopero*, rivela qui tutta la sua maestria.

Per molto tempo si pensò che fosse sopravvissuta solo una parte del film. Poi ne furono ritrovate altre tre, ma ormai la pellicola era caduta nell'oblio. Sembra che la proiezione di *Anja* al Cinema Ritrovato sia la prima in più di settant'anni.

Pëtr Bagrov

Before the roaring success of The Women of Ryazan, Ol'ga Preobraženskaja occupied a modest niche making films for chil-

dren. In the 1920s in the Soviet Union fairy tales were banned, so as not to distract children from the important task of building socialism. Young people were offered instead edifying stories in which their young protagonists emulated the heroic actions of adults. Prominent filmmakers did not venture into this genre, and it was left mainly to new, young directors or those who were 'non grata', belonging to the previous generation, such as Preobraženskaja. Anja falls legitimately into this category.

A teenager, alone in the world, meets a sailor/revolutionary, joins the cause of the revolution and enlists in the Red Army. "To contrast the schmaltzy films of Jackie Coogan, we wanted to present children as an active part of the revolution", wrote the director. "In Anja children die for the revolution [...] it is not a film for children, but one in which children play a role [...] it shows the revolution as it is perceived by and reflected through the soul of a child". For Preobraženskaja the film represented a turning point. It was a classic example of 'estrangement', a principle first described by the formalist philosopher Viktor Šklovskij. Throughout the history of cinema this concept has been strictly associated with experimentalism, particularly to the Factory of Eccentric Actors (FEKS); however even some so-called traditionalists understood how to use 'estrangement' creatively. Two years later Ol'ga Preobraženskaja and Ivan Pravov 'abstracted' the revolution into the world of the circus, in *The Last Attraction*, written by Šklovskij himself.

In *Anja* the child's perception of the revolution generates a mix of genres. The end result is a dynamic adventure film that at times tends toward broad comedy, and at others toward realistic drama. In one instance there are revolutionaries hiding in caskets from imbecilic gendarmes stoned on hashish who are easily duped. In another there is the imagery, shot in pure documentary style, of the dead protagonist's family members (their bodies covered by wicker, with only their feet sticking out, and one with mouth agape). The overall subdued tone of the film is at times upset by frenetic editing, and the otherwise realistic cinematography mottled by jittery splashes of light. In this film Vasilij Chvotov, the second cameraman of Ejzenštejn

in *Strike* shows off his virtuosity. For many years it was believed that only a part of this film had survived. Subsequently three more parts were found, but the film had fallen out of anyone's interest. It appears that this screening of *Anja* at the Cinema Ritrovato represents its first in over seventy years.

Pëtr Bagrov

BABY RJAZANSKIE

URSS, 1927

Regia: Ol'ga Preobraženskaja, Ivan Pravov

■ T. it.: *Il villaggio del peccato*. T. int.: *The Women of Ryazan*. Scen.: Ol'ga Višnevskaja, Boris Altschuler. F.: Konstantin Kuznecov. Scgf.: Dmitrij Kulupaev. Int.: Kuz'ma Jastrebigkij (Vasilij Šironin), Ol'ga Nabrekova (Matveevna, sua moglie), Raisa Pužnaja (Anna), Emma Cesarskaja (Vasilisa), Georgij Bobynin (Ivan, figlio di Vasilij), Elena Maksimova (Luker'ja), Ivan Savel'ev (Nikolaj, fabbro), E. Safonova (zia Alena), Inna Fedorova, Gulja Koroleva. Prod.: Sovkino. Pri. pro.: 13 dicembre 1927 ■ 35mm. L.: 1866 m. D.: 82' a 20 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: Cinémathèque française

Il villaggio del peccato, immenso successo degli anni Venti e Trenta, interpretato da tre bravissime esordienti (Cesarskaja, Maksimova e Pužnaja) è un violento melodramma sulla difficile vita della donna nelle campagne russe. Costruito in maniera lineare e recitato secondo la tradizione realistica del Malyj teatr, il film conquistò i sovietici – soprattutto il pubblico femminile – e fu amato nelle campagne e nelle città, in patria e all'estero. Gli spettatori stranieri furono attratti dall'aspetto etnografico del film, che riproduce i costumi tradizionali di Rjazan', i riti popolari e la vita quotidiana nelle campagne. Non furono poche tuttavia le difficoltà che il film incontrò sul suo cammino. Già in fase di sceneggiatura furono chieste modifiche rilevanti: bisognava valorizzare la figura della donna nuova Vasilisa a scapito della donna di vecchio stampo Anna. Fu suggerito di semplificare il linguaggio, evitando variazioni della messa a fuoco, dissolvenze e doppia esposizione: la produzione



Baby rjazanskie

riteneva che la popolazione rurale, principale destinataria del film, non avrebbe capito l'uso di queste tecniche. Una volta realizzato, il film fu sottoposto al comitato artistico della Sovkino, che giudicò il finale controrivoluzionario: il destino della donna era tragico, non veniva evidenziato l'efficace coinvolgimento dello Stato socialista nella questione femminile e non c'era traccia di quella riabilitazione della vita rurale che era il motivo per cui il film era stato commissionato. *Il villaggio del peccato* non fu però accantonato, soprattutto perché era costato moltissimo. Si decise di riabilitare ideologicamente i registi e di chiedere al Comitato centrale di autorizzare la distribuzione. Così il film finalmente uscì e batté tutti i record. Nel 1929 fu parzialmente sonorizzato; per le zone rurali si continuarono a stampare copie della versione muta fino al 1937, quando la distribuzione del film nelle campagne fu improvvisamente vietata. Risale a quell'anno una richiesta confidenziale presentata al Glavrepertkom (Comitato centrale per l'approvazione dei repertori cinematografici): non sarebbe stato il caso di eliminare dal film le inquadrature in cui figurava Emma Cesarskaja? Ma la risposta fu che le inquadrature non andavano toccate, dato che comunque Cesarskaja appariva anche in altre pellicole. L'attrice era caduta in disgrazia a causa dell'arresto (e della fucilazione, come si seppe poi) di suo marito

Max Stanislavskij. In quegli anni difficili la Cesarskaja fu salvata dall'appoggio di Michail Šolokov, grazie al quale ottenne una parte nel film di Konstantin Judin *Devuška s charakterom* (1939) e poté tornare a lavorare nel cinema. Intanto il suo film più celebrato, *Il villaggio del peccato*, continuava a riempire le sale.

Natal'ja Nusinova

The Women of Ryazan, an immense success in the 1920s and 1930s, starring three exceptional newcomers (Cesarskaja, Maksimova and Pužnaja), is a violent melodrama about the troubled life of a woman in the Russian countryside. With a linear storyline and acted in the traditional realism associated with the Malyj teatr, the film won over the Soviet public – especially women – loved in both rural and urban areas, at home and abroad. Foreign audiences were attracted by the ethnographic aspects of the film, accurately depicting the traditional customs of Ryazan, the common rituals and daily life in the countryside. However the film ran into its fair share of trouble along the way. As early as during the screenplay stage of development, modifications were demanded: the character of the 'modern' woman, Vasilisa, was to be elevated, to the detriment of the representation of the 'old-school' woman, Anna. Additionally, the filmic language was simplified, avoiding variations in focus, dissolves and double exposures: the producers believed that rural audiences, the main target of the film, would not understand the use of these techniques. Once shot, the film was also subjected to a review by the artistic committee of Sovkino, that deemed the ending to be counter-revolutionary: the woman's destiny was tragic, there was not enough done to highlight the effective involvement of the Socialist State in women's issues and there was no representation of the improvement of rural life, the principle motive for the commissioning of the film in the first place. However The Women of Ryazan was not shelved, mostly because of its enormous cost. Instead it was decided to ideologically reorient the directors and ask the Central Committee to authorize its distribution. As a result the film was released, and broke all records. In 1929 some sound was added; for distribution in rural areas the film

continued to be released in its silent form until 1937, when it was suddenly banned entirely in the countryside. A confidential request was submitted that year to the Glavrepertkom (the Central Committee responsible for film censorship): wouldn't it be appropriate to eliminate the shots in the film where Emma Cesarskaja appears? The response, however, was that they should not be removed, given that Cesarskaja had also appeared in other films. The actress had fallen into disgrace following the arrest (and subsequent execution by firing squad, learned of later) of her husband Max Stanislavskij. In those difficult years Cesarskaja was spared thanks to the support of Michail Šolokov, who helped her obtain a role in Konstantin Judin's film Devuška s charakterom (1939), marking her return to the screen. Meanwhile her most notable film, The Women of Ryazan, continued to fill the movie houses.

Natal'ja Nusinova

SVETLYJ GOROD

URSS, 1928

Regia: Ol'ga Preobraženskaja

Co-regia: Ivan Pravov

[La città luminosa] ■ T. int.: *Bright Town*. T. alt.: *Krasnyj platok, Slučaj s pis'mom*. Sog.: dal racconto *Krasnyj platok* di Michail Rogi. Scen.: Ol'ga Preobraženskaja, Ivan Pravov. F.: Aleksej Solodkov. Scgf.: Dmitrij Kolupaev. Int.: Raisa Pužnaja (Nastas'ja Artëmov, contadina), Vasilij Gnedočin (Pëtr Artëmov, operaio, suo marito), Emma Cesarskaja (Tonja, educatrice), Elena Maksimova (Marus'ka, vicina di Artëmov), Vladimir Čuvelëv (Berëzkin, amico di Artëmov), Evgenija Trubeckaja (madre di Tonja), Aleksandr Antonov (conducente), Aleksandr Timontae (soldato dell'Armata Rossa), E. Terechov, Nadežna Kovalëva, Varvara Rizenko. Prod.: Sovkino. Pri. pro.: 4 settembre 1928 ■ 35mm. L.: 250 m. D.: 11' a 20 f/s. Bn. Didascalie russe / *Russian intertitles* ■ Da: Gosfilmofond ■ Si è conservata solo la quarta parte del film / *Only the fourth part of the film has been preserved*

La città luminosa è il film meno noto e meno tipico di Ol'ga Preobraženskaja e Ivan Pravov. Invece di un vorticoso intreccio melodrammatico qui troviamo una

trama esemplare: la rieducazione di una donna di campagna culturalmente arretrata trasferitasi in città insieme al marito attivista. Manca l'esotismo etnografico che rendeva i film della celebre coppia tanto attraenti agli occhi dei critici stranieri quanto irritanti a quelli dei critici sovietici. La fotografia discreta e le scenografie sottotono costringono lo spettatore a concentrarsi sulle sfumature della vita privata e quotidiana dei protagonisti. Il film è fatto proprio di queste sfumature.

La città luminosa appartiene a un filone importante del cinema sovietico della fine degli anni Venti: il *bytovyj fil'm*, il film che ritrae la vita di tutti i giorni. Dopo le epopee storico-rivoluzionarie di Ejzenštejn e dei suoi seguaci e dopo le sperimentazioni con i generi classici compiute da Kulešov e dalla Fabbrica dell'attore eccentrico apparve una serie di film che si concentravano sulla descrizione della quotidianità. Lasciate da parte le sperimentazioni e le questioni formali, i registi individuarono un'altra funzione cruciale del cinema: lo studio dell'essere umano. Questa variante del cinema sovietico non era tuttavia destinata a durare a lungo: l'esperienza si esaurisce praticamente con *Tret'ja Meščanskaja* (*Letto e sofà*) di Room e con alcuni film di Ermler e Barnet. In *La città luminosa* la padronanza registica di Preobraženskaja e Pravov si manifesta nella resa precisa e misurata dei dettagli psicologici: tanto nel lavoro con gli attori (il trio costituito da Raisa Pužnaja, Emma Cesarskaja e Elena Maksimova funziona qui alla perfezione), quanto nella scelta delle angolazioni, dei piani di ripresa. Uno stile di regia scarno e composto che diventerà la norma quaranta o cinquant'anni dopo. Il grande pubblico reagì al film senza entusiasmo. Uno dei lavoratori-attivisti che presenziarono alla prima proiezione pubblica disse: "La realtà sarà anche questa. Ma a noi bisogna mostrare non come viviamo, ma come dobbiamo vivere". Fu sommerso dagli applausi.

Per noi *La città luminosa* è una rara testimonianza di 'come vivevano' e di quello che i film degli anni Venti erano capaci di mostrare. Della strada che il cinema sovietico avrebbe potuto prendere ma che non prese. Tutto questo fa dell'unico rullo superstite del film un documento storico e artistico straordinario.

Pëtr Bagrov

Bright Town is the least known and least typical film by Ol'ga Preobraženskaja and Ivan Pravov. Rather than having the usual melodramatic machinations, the plot is quite simple: the re-education of a country-woman, culturally backward, who has moved into the city with her activist husband. It lacks the exotic ethnographic elements found in other films by this celebrated couple that made their films so respected among foreign critics and so irritating to their Soviet counterparts. The discrete cinematography and low-key art direction compel the spectator to concentrate on the nuances of the private and daily lives of its protagonists, which constitute the heart of this film.

Bright Town belongs to an important artistic current in Soviet cinema of the late 1920s: the bytovyj fil'm, films that dealt with day-to-day life. Following the epic revolutionary/historical work of Ejzenštejn and his disciples, and after the experimentation with classic genres by Kulešov and the Factory of Eccentric Actors, a number of films were made that focused on everyday life. Leaving experimentation and formalist questions behind, those directors were determined to focus on another important role of film: the study of human nature. This variant of Soviet cinema, however, was not destined to last: the venture practically died out with Tret'ja Meščanskaja (Bed and Sofa) by Room and after a number of films by Ermler and Barnet. In Bright Town the masterful direction by Preobraženskaja and Pravov can be observed in the precise and measured handling of psychological details: as much in the work with the actors (Raisa Pužnaja, Emma Cesarskaja and Elena Maksimova play almost to perfection), as with the choice of shots and angles – a lean and composed style of direction, which would become the norm forty and fifty years in the future.

The general public responded tepidly to the film. One of the activist-workers who was present at the public premiere was quoted as saying: "This might be the reality, but we don't need to see how we live but how we should live". He received a standing ovation.

Now, for us, Bright Town represents a rare window into 'how they lived' and what the films from the Twenties were able to reveal, what Soviet cinema might have giv-

en us, but all too often didn't manage: all this from a single reel of surviving film of extraordinary historical and artistic merit.

Pëtr Bagrov

POSLEDNIJ ATTRAKCION

URSS, 1929

Regia: Ol'ga Preobraženskaja, Ivan Pravov

[L'ultima attrazione] ■ T. int.: *The Last Attraction*. T. alt.: *Agitfurgon*. Sog.: da un racconto di Marietta Šaginjan. Scen.: Viktor Šklovskij. F.: Aleksej Solodkov. Scgf.: Aleksej Utkin. Int.: Naum Rogožin (Klim, direttore di un circo itinerante), Elena Maksimova (Polly, ballerina, sua moglie), Raisa Pužnaja (Maša, equilibrista), A. Sašin (Serge, equilibrista), Leonid Jurenev (Vanečka, acrobata), Ivan Bykov (Kurapov, agitatore politico) Prod.: Sovkino. Pri. pro.: 9 settembre 1929 ■ 35mm. L.: 2041 m. D.: 79' a 20 f/s. Bn. Didascalie russe / *Russian intertitles* ■ Da: Gosfilmofond

Nel fondo manoscritti del Gosfilmofond sono conservate le diverse versioni del soggetto firmate da Viktor Šklovskij, le sceneggiature del film, la trascrizione delle discussioni con colleghi e dirigenti dello studio, le valutazioni espresse dai critici. Se ne ricava che per lo sviluppo del soggetto Šklovskij si ispirò non solo al racconto di Marietta Šaginjan ma anche al romanzo di Furmanov *Čapaev*, del quale già nel 1927 aveva intuito la dimensione cinematografica. Nella prima stesura del soggetto intitolato *Agitfurgon*, Ochlopkov (in seguito ribattezzato Kurapov), poeta oltre che commissario politico, cerca di mettere ordine nella vita del circo con l'aiuto di diagrammi, regole e opuscoli risibili. Caduto però in mano ai bianchi, dà prova di eroismo e si trasforma da oggetto di irrisione a idolo dei saltimbanchi. La scena della sua liberazione con l'aiuto degli equilibristi e degli animali del circo è descritta in maniera così emozionante e ingegnosa che il passaggio dei cosacchi bianchi dalla parte dei bolscevichi al grido di "Gente allegra, siamo con voi!" non appare assurdo ma convincente, e nello studio si parlò del film come di un nuovo *Krasnye D'žavoljata* (*I diavoletti rossi*), in grado di battere il successo del film di

Ivan Perestiani. Sergej Jutkevič definì la sceneggiatura di Šklovskij "notevole per materiale e sviluppo" e "credibile e umana malgrado l'eccentricità", proponendosi come regista ("vi prego caldamente di assicurarmi l'incarico"); il regista già scelto dalla direzione dello studio era però Abraham Room, che insisteva perché il soggetto scritto da Šklovskij per lui personalmente fosse accettato senza cambiamenti, con la promessa di tener conto di tutti i suggerimenti possibili durante le riprese. I principali critici dell'epoca (Valentin Turkin, Chisanf Chersonskij) appoggiarono energicamente la sceneggiatura di Šklovskij, mentre Ippolit Sokolov espresse caute preoccupazioni per la censura, dato che l'*agitfurgon* (il furgone agit-prop in cui veniva trasformato il carrozzone del film) ricordava troppo da vicino le istituzioni sovietiche. Le preoccupazioni non erano infondate: Pavel Bljachin, dirigente della Sovkino (autore, tra l'altro, del racconto *I diavoletti rossi* e coautore della sceneggiatura del film di Perestiani), chiese interventi drastici sulla sceneggiatura e pretese che a Šklovskij fosse affiancato "uno sceneggiatore capace di costruire un intreccio". L'intreccio proposto dal compagno Bljachin corrisponde alla versione della sceneggiatura di Preobraženskaja e Pravov, anch'essa conservata negli archivi del Gosfilmofond. Ai due fu infine affidata la direzione del film (non furono invece accreditati come sceneggiatori). *L'ultima attrazione* riscosse un certo successo e rimase a lungo in programmazione. Secondo la critica, il film univa "l'idillio di Pierrot e Colombina" della parte iniziale al "*lubok* d'avventura" [il *lubok* era la stampa popolare russa] della seconda parte. Tutti apprezzarono le interpretazioni degli attori, dai più maturi Rogožin e Jurenev ai giovani Bykov, Sašin e Maksimova. Fu particolarmente lodata Raisa Pužnaja. Tuttavia, la travagliata storia della realizzazione di *L'ultima attrazione* ci fa capire che il film, che pure è un buon film, avrebbe potuto essere un capolavoro.

Natal'ja Nusinova

In the Gosfilmofond archives several versions of the original film story by Viktor Šklovskij, are preserved, as well as transcriptions of discussions with his colleagues and film studio heads, and

opinions expressed by some critics. It becomes clear that Šklovskij developed the treatment, inspired not only by the story by Marietta Šaginjan but also by the novel by Furmanov, Čapaev, which by 1927 he had already recognized for its cinematic qualities. In the first draft of the film story titled Agitfurgon, Ochlopkov (later renamed Kurapov), both a poet and a political commissioner, tries to bring some order to the world of the circus with the help of diagrams, rules and absurd pamphlets. Fallen, however, into the hands of the White Russians, he shows heroic qualities and transforms from an object of derision into an idol for the performers. The scene of his escape with the help of tightrope walkers and circus animals is written so emotionally and ingeniously, that when the White Cossacks swing to the side of the Bolsheviks shouting "Happy people, we are with you!" it comes off not as ridiculous, but convincing, and in the studio there was talk of it being a new Krasnye D'javoljata (Little Red Devils), capable of beating box office records set by Perestiani. Sergej Jutkevič described the screenplay by Šklovskij "notable for its material and development" and "credible and human despite its eccentricity," offering to direct the film ("I ask you passionately for this opportunity"); the director already chosen by the studio however was Abraham Room, who insisted that the script, written for him personally by Šklovskij, would be accepted with no alterations whatsoever, promising to consider all reasonable suggestions during the shooting. The top critics of the era (Valentin Turkin, Chisanf Chersonskij) vigorously supported Šklovskij's script, but Ippolit Sokolov expressed some cautious concerns about potential censorship, given that the agitfurgon (the agit-prop van which was transformed into a bandwagon in the film) would hit a little too close to home for the Soviet institutions. The concerns weren't unfounded: Pavel Bljachin, an official at Sovkino (author, among other things, of the story Krasnye d'javoljata and co-writer of the screenplay of the film by Perestiani), requested drastic interventions on the script and insisted on Šklovskij being supported by "a script-writer capable of creating some plot". The plot proposed by Comrade Bljachin corresponds to the version of the screenplay

by Preobraženskaja and Pravov, also to be found preserved in the Gosfilmofond archives. Ultimately these two were entrusted to the direction of the film (though not credited for the script). The Last Attraction achieved some success and remained in the theaters for a long run. According to the critics, the film united "the idyll of Pierrot and Columbine" in the first part with the "lubok of adventure" [the lubok was the popular press in Russia] in the second half. Everyone acknowledged the fine work of the actors, from the elder Rogožin and Jurenev to the younger Bykov, Sašin and Maksimova. Raisa Pužnaja was also particularly praised. Nevertheless, the ordeal surrounding the development and making of The Last Attraction seems to show that, while being a perfectly good film, it might have been a masterpiece.

Natal'ja Nusinova

TICHIJ DON

URSS, 1930

Regia: Ol'ga Preobraženskaja, Ivan Pravov

■ T. it.: *Il placido Don*. T. int.: *The Quiet Don*. Sog.: dal romanzo omonimo di Michail Šolochov. Scen.: Ol'ga Preobraženskaja, Ivan Pravov. F.: Dmitrij Feld'dman. Scgf.: Dmitrij Kolupaev. Ass. regia: Nikolaj Boroviški. Consulente: Michail Šolochov. Int.: Nikolaj Podgornyj (Pantelej Melechov), Andrej Abrikosov (Grigorij, suo figlio), Aleksandr Gromov (Pëtr), Emma Cesarskaja (Aksin'ja), Raisa Pužnaja (Natal'ja), Georgij Kovrov (Stepan Astachov), Elena Maksimova (Dar'ja), Sergej Čurakovskij (Evgenij Listnickij), Ivan Bykov (Garanža), Galli Slavatinskaja (turca), Vasilij Kovrigin (Prokofij Melechov), E. Safonova (Il'nična), Sof'ja Levitina (madre di Natal'ja), Antonin Pankryšev (membro della famiglia imperiale), Leonid Jurenev (gendarme). Prod.: Sovkino. Pri. pro.: 14 settembre 1931 ■ 35mm. L.: 2636 m. D.: 115' a 20 f/s. Bn. Didascalie russe / Russian intertitles ■ Da: Gosfilmofond

Il placido Don è il primo adattamento cinematografico dell'omonimo romanzo di Michail Šolochov, capolavoro riconosciuto della letteratura sovietica ed equivalente realsocialista di *Guerra e pace*. Nel 1965

Šolochov vincerà il premio Nobel: un gesto politico, dato che fuori dei confini dell'URSS il libro non aveva ricevuto riconoscimenti né dal pubblico né dalla critica. Nel 1930, tuttavia, era stato completato solo il primo dei quattro volumi, quello meno politicizzato e più melodrammatico. Preobraženskaja e Pravov si concentrano proprio sul melodramma. *Il placido Don* è la diretta continuazione di *Il villaggio del peccato*. I due film, insieme al sonoro *Vraž'i tropy* (1935), formano una sorta di 'trilogia rurale'.

Gli autori furono lodati e criticati innanzitutto per l'approccio etnografico. Registi e attori in realtà conoscevano la vita delle campagne solo per averne letto nei libri: Emma Cesarskaja, per esempio, che dopo *Il placido Don* fu considerata l'incarnazione ideale della cosacca, era cresciuta in una colta famiglia ebraica e prima delle riprese non era mai stata in un villaggio.

Per i registi la campagna era il mondo dell'istinto, della spontaneità e delle passioni primitive. *Il villaggio del peccato* si fondava sulla sensualità, *Vraž'i tropy* sull'odio (prevedibilmente, dato che il film è tratto dal romanzo *Odio* di Ivan Šuchov). In *Il placido Don* i due elementi si intrecciano. È significativo che il prologo, a prima vista non indispensabile e perfino eliminato dalla versione sonora del 1933, inizi con una poetica scena d'amore e si concluda con un omicidio.

Nella trilogia rurale regna la fisiologia pura, che spinge il melodramma ora negli spazi della tragedia, ora nel mondo della buffonata sinistra e grottesca. Quest'ultima è particolarmente evidente nelle scene delle nozze, cruciali in ciascuno dei tre film. In *Il villaggio del peccato* viene sottolineato l'ambiente soffocante della festa nuziale: la bella sposa si asciuga continuamente il sudore dal viso di bambola, mentre una donna scatenata nelle danze spalanca la bocca per prendere aria e rotea gli occhi gonfi prima di rimettersi a ballare ancor più freneticamente. In *Il placido Don* un contadino completamente sbronzo deve guidare il corteo nuziale e la moglie, per farlo tornare in sé, gli mette due dita in gola.

La popolarità di *Il placido Don* non fece che crescere con il tempo, tanto che la Cesarskaja e Abrikosov continuarono a essere identificati con Aksina e Grigorij anche quando nel 1957-58 uscì il nuovo





Tichij Don

adattamento – a colori e sonoro – diretto da Sergej Gerasimov. Ma nell'immediato, il film conobbe un triste destino. Il biennio 1930-31 fu un momento difficile per il cinema sovietico commerciale e per l'avanguardia: fu sospesa la distribuzione dei film stranieri, *Zemlja (La terra)* di Dovženko fu massacrato dalle critiche negative e dalla censura, *Prostoj slučaj (Un caso semplice)* di Pudovkin fu bloccato. Anche *Il placido Don* venne ritirato dalle sale, seppure non definitivamente, e i due registi furono espulsi dall'Associazione dei lavoratori della cinematografia rivoluzionaria “per asservimento all'ideologia dello spettatore piccolo-borghese”.

Pëtr Bagrov

The Quiet Don is the first film adaptation of the novel of the same name by Michail Šolochov, a recognized masterpiece of Soviet literature and the social realist equivalent of War and Peace. In 1965 Šolochov won the Nobel Prize: a political choice, given that outside the USSR the book was not known by either the public or the critics.

In 1930, however, only the first of four volumes was completed, the least political and the most melodramatic of them. Preobraženskaja and Pravov focused on the melodrama. The Quiet Don is the direct offshoot of The Women of Ryazan. The two films, together with the sound film Vraž'i tropy (1935), form a sort of “rural trilogy”.

The filmmakers were both praised and criticized mainly for their ethnographic approach. The directors and actors actually only knew the reality of country living from what they read in books: Emma Cesarskaja, for example, who after. The Quiet Don was to be considered the classic Cossack woman, had grown up in a cultured Jewish family and before the shooting took place had never set foot in any village.

For the directors the countryside was a world of instincts, spontaneity and primitive passions. The Women of Ryazan centered on sensuality, Vraž'i tropy on hatred (predictably, given that the film was based on the novel Hatred by Ivan Šuchov). In

The Quiet Don the two elements are intertwined. It's interesting that the prologue, at first glance insignificant, and even dropped in the 1933 sound version, begins with a poetic love scene and ends with a murder.

In this rural trilogy pure physiology rules, gently pushing the melodrama at times toward tragedy, at times toward grotesque and bitter comedy. The latter is particularly evident in the wedding scenes, key in all three films. In The Women of Ryazan the wedding party is notably depicted as a suffocating affair: the lovely bride is continually wiping the sweat off her doll-like face, while a woman dancing maniacally has to catch her breath, mouth agape, while whirling her arms and spinning her eyes in circles, before resuming her frenetic dance. In The Quiet Don a drunken farmer has to drive the nuptial cortege, and his wife, in order to bring him back to some level of normalcy, sticks two fingers down his throat.

The Quiet Don's popularity only grew with passing time, and Cesarskaja and Abrikosov would long be associated with Aksina and Grigorij, even as late as 1957-58 when the new adaptation was released – in color and with sound – directed by Sergej Gerasimov. But the earlier film met with a cruel fate. The years 1930-31 represented a difficult period for Soviet cinema and for the avant-garde: foreign film distribution was suspended; Zemlja (Earth) by Dovženko was trashed by the critics and censors; Prostoj slučaj (A Simple Case) by Pudovkin was banned. Even The Quiet Don was pulled from the theaters, albeit not permanently, and the two directors were expelled from the Association of Revolutionary Cinema Workers for “subservience to petty bourgeois audiences”.

Pëtr Bagrov

PAREN' IZ TAJGI

URSS, 1941

Regia: Ol'ga Preobraženskaja, Ivan Pravov

[Il ragazzo della Taiga] ■ T. int.: *The Lad from the Taiga*. Scen.: Aleksandr Filimonov, Vadim Distler. F.: Aleksej Solodkov. Scgf.: Viktor Ivanov. Ass. regia: G. Namoradze.

Mus.: Aleksandr Varlamov. Su.: Vladimir Bogdankevič. Autore dei testi delle canzoni: Boris Laskin. Int.: Ivan Pereversev (Stepan Potanin), Vladimir Gardin (Fëdor Potanin), Alla Kazanskaja (ingegner Polevaja), Ljudmila Zankovskaja (Njurka), Rostislav Pljatt (Vas'ka Ščerbak), Michail Deržavin (direttore della miniera), Aleksandr Čeban (segretario del comitato distrettuale), Pavel Geraga (Prochor), Pëtr Repnin (attore), Nikolaj Čindorin (guardiano), Viktor Tret'jakov (ingegner Kol'cevator), Alksandr Duletov (Kolymčanin), Michail Vorob'ëv (Solomatin), Vladimir Ural'skij (Frol), Georgij Svetlani (cameriere), Nikolaj Chriščikov (ingegnere). Prod.: Mosfil'm. Pri. pro.: 12 maggio 1941 ■ 35mm. D.: 100'. Bn. Versione russa / Russian version ■ Da: Gosfilmofond

Il ragazzo della Taiga è l'ultimo film della coppia Preobraženskaja-Pravov (a parte il cortometraggio perduto *Putevaja obchodčica*). È un'opera confusa ed eclettica, ma a suo modo toccante nel tentativo dei registi di difendere il loro mondo cinematografico. La taiga, citata nel titolo, è il luogo in cui si svolge l'azione, e una parte sostanziale delle scene fu davvero girata in esterni. Nel 1941, però, il cinema sovietico si era ormai chiuso nei teatri di posa. I personaggi costruiti per soddisfare i requisiti del realismo socialista e le leggi del 'dramma ottimistico' (forse il principale benché discutibile contributo degli anni Trenta sovietici al sistema mondiale dei generi cinematografici) non potevano reggere alla prova della natura. Il teatro di posa a quel punto poteva essere giustificato dagli sviluppi narrativi oppure 'estraniato' secondo la lezione formalista. Gli autori di *Paren' iz tajgi* cercarono di fare entrambe le cose. Innanzitutto spostarono gli episodi drammatici fondamentali in ambienti chiusi. Nella trilogia rurale l'impeto delle passioni travolgeva tutto: uomini, animali, fiumi. *Il ragazzo della Taiga* conclude un'altra trilogia cominciata con *La città luminosa* e proseguita con *Odna radost'*. È un dramma da camera delle passioni. Se nella contrapposizione sono coinvolte solo due o tre persone, lo spazio chiuso la rende più intensa. Il film è costruito proprio sulle contrapposizioni, e gli attori sono scelti di conseguenza. La galleria di vecchi testardi che abita i film di Preobraženskaja

e Pravov si chiude qui con il personaggio del cercatore d'oro individualista efficacemente interpretato dall'ex marito e maestro della Preobraženskaja, Vladimir Gardin. Il vecchio cercatore d'oro si trasforma però infine in uno stakanovista modello, perdendo carattere e verosimiglianza, e si scopre che la prestanza di Pereversev è dovuta a quattro panciotti indossati uno sopra l'altro... L'impetuosa Cesarskaja trova una sostituta nella giovane attrice teatrale Ljudmila Zankovskaja, che non apparirà più sullo schermo. E per quanto riguarda le eroine destinate a morte violenta, necessario contrappeso drammatico nei film muti, al posto di Rajsa Pužnaj troviamo qui la sicurezza mascolina e priva di fascino di Alla Kazanskaja, che dichiara esplicitamente: "Non sono una donna, sono un ingegnere".

Allo straniamento invece contribuisce il jazz, sorprendente nel paesaggio della taiga e insolito per il cinema sovietico d'anteguerra. Furono proprio Preobraženskaja e Pravov ad avvicinare al cinema il compositore Aleksandr Varlamov, direttore di una celebre orchestra jazz: il musicista debuttò nel loro primo film sonoro (e vietato) *Odna radost'* (1933). Il jazz conferisce al dramma sfumature ironiche: ma più si avvicina il finale, più il jazz e le passioni cedono il passo a dialoghi che esaltano il lavoro intensivo sullo sfondo della taiga, in scene che esitano tra realismo e artificio.

Pëtr Bagrov

The Lad from the Taiga is the last film collaboration by Preobraženskaja and Pravov (apart from the lost short film Putevaja obchodčica). It's a confused and eclectic work, but in its way also quite moving as an effort by the directors to defend the last vestiges of their film world. The taiga, named in the title, is the forest where the action takes place, and a good deal of the film is shot in exteriors. By 1941 Soviet cinema had closed itself in studios. The characters, constructed to satisfy the requirements of socialist realism and the laws of 'optimistic drama' (maybe the main if dubious contribution of the Thirties to the international system of genres) could not stand up against the forces of nature. As a result the studio would only be justified by narrative needs, or 'abstracted' formalistically. The filmmakers opted

to do both and moved the key dramatic scenes into interior locations. In the rural trilogy passion trumped all: men, animals, rivers. The Lad from the Taiga is the last installment of another trilogy, begun with Bright Town and followed by Odna radost' (Grain). It's a intimate chamber drama of passions. Though the transposition only involves two or three characters, the confined space renders everything more intense. The film is built on juxtapositions, and the actors were chosen as they were as a consequence. The gallery of old lions from the days of Preobraženskaja and Pravov is best symbolized by the casting of the individualistic gold miner, played impressively by the ex-husband and mentor of Preobraženskaja, Vladimir Gardin. The old gold miner however transforms into a sort of imitation of Stakhanov, mutating his own character and nature, and it turns out that Pereversev's robustness is due to his wearing four waistcoats one on top of the other... The impetuous Cesarskaja is replaced by the young theater actress Ljudmila Zankovskaja, who would not appear on the screen again. And as for the heroine destined for slaughter, a necessary counterweight in silent film, in the place of Rajsa Pužna, we find the charmless, masculine confidence of Alla Kazanskaja, who explicitly states: "I'm not a woman, I'm an engineer". The elements of 'estrangement' on the other hand contributed the jazz soundtrack, a surprising choice set against the landscape of the taiga forest, and entirely unusual in pre-war Soviet film. Preobraženskaja and Pravov were the ones who originally led composer Aleksandr Varlamov, director of a famed jazz orchestra, into doing music for film: he composed the score for their first sound film (which was banned) Odna radost' (1933). The jazz score confers a sense of irony to the drama: but as the film moves toward the ending, the jazz, and the passions give way to dialogue that exalts the intense work deep inside the taiga, in scenes that alternate between realism and artifice.

Pëtr Bagrov



AWAY
Front
CAMERA

I MUTI DI HITCH

Silent Hitch

Programma e note a cura di / *Programme and notes curated by*
Bryony Dixon

In cò-produzione con / *In co-production with*
BFI National Archive

Ci sono più libri su Hitchcock che su qualsiasi altro regista. Eppure, in partenza, il soggetto non sembrava così affascinante. Hitchcock era un inglese ordinario, paffuto, figlio di un fruttivendolo, di umili origini ma privo dell'aura romanzesca dell'estrema povertà. Aveva gusti modesti, per non dire noiosi, e restò sposato per cinquantaquattro anni con la stessa donna, che fu anche sua collaboratrice. Perché ci piace tanto dissezionare i suoi film, speculare sulla sua psicologia, cercare schemi ricorrenti nella sua produzione? Hitchcock domina la storia del cinema alla stregua di un Napoleone: determinato, enigmatico, spietato promotore di se stesso, creò come Bonaparte un marchio iconico destinato a resistere nel tempo. Forse il nostro interesse non si è mai spento perché Hitchcock ha sempre voluto conquistare noi spettatori. Come disse a Truffaut nella celebre intervista, "bisogna progettare i film come Shakespeare costruiva le sue commedie: per il pubblico" (si metteva in buona compagnia!). La sua voglia di colpirci è presente dalla prima regia, *The Pleasure Garden*, fino a *Family Plot*.

Gli inglesi rivendicano Hitchcock con una certa timidezza. Come Chaplin, l'altro genio londinese, lo considerano cosa di Hollywood. Ma nel 1939, quando Selznick lo convinse a emigrare, il regista poteva già vantare una lunga e fortunata carriera nel cinema britannico. *The 39 Steps*, *The Lady Vanishes* e *The Man Who Knew too Much* lo avevano già consacrato come il più importante regista inglese.

Quasi tutti i film di Hitchcock sono rimasti più o meno in circolazione da quando furono realizzati. È dunque tanto più sorprendente che le prime pellicole, tranne *The Lodger*, non siano mai state integralmente restaurate. Nell'ambito delle iniziative culturali promosse in occasione delle Olimpiadi di Londra, il BFI ha dunque intrapreso un ambizioso restauro dei nove film muti del regista (il decimo, *The Mountain Eagle*, è andato perduto). Il progetto è durato tre anni e ha portato a setacciare gli archivi della FIAF e le collezioni alla ricerca di materiali che potessero integrare i pochi elementi conservati al BFI.

La ricerca ha rivelato una deludente scarsità di fonti: per i titoli Gainsborough (*The Pleasure Garden*, *The Lodger* e *Downhill*) mancavano i negativi, anche se le copie d'epoca ci hanno permesso di ricreare le imbibizioni originali. I negativi dei film prodotti dalla British International Pictures (*The Manxman*, *Blackmail* e *Champagne*) erano invece sopravvissuti, anche se a volte si trattava solo di negativi B. Per *The Ring* e *The Farmer's Wife* non disponevamo di materiali originali ma solo di copie anni Sessanta, e nel caso di *Easy Virtue* era rimasta solo una stampa 16mm malconcia e accorciata. Le ricerche hanno portato alla luce i tagli dei distributori: abbiamo potuto così aggiungere venti minuti a *The Pleasure Garden*, reintegrandone la coerenza simbolica e visiva. Trovandoci a lavorare sul restauro di tutti i nove film in una volta, abbiamo imparato molte cose sul modo di girare di Hitchcock e sui processi di produzione dell'epoca. Tali informazioni potevano essere ricavate unicamente dai film, dato che tutta la documentazione era andata perduta. Malgrado l'esiguo materiale originale, tuttavia, i risultati sono buoni e in alcuni casi ottimi. La combinazione delle tecniche fotochimiche e digitali a nostra disposizione ha prodotto le copie notevolmente migliorate che siamo lieti di presentare in tutto il loro splendore al Cinema Ritrovato.

Bryony Dixon

There are more books about Hitchcock than any other film director. Why is that? He doesn't sound like promising material for so many works. A plump, nondescript Englishman, son of a grocer, of working class background, without even the romance of being destitute, who had modest, even boring tastes and was married to and worked with the same woman for fifty-four years. Why above other directors do we love to dissect his films, ponder on his psyche, look for patterns in his work? He dominates film history like a Napoleon; single minded, enigmatic, and ruthlessly self-promoting; having like Bonaparte built an iconic brand that will stand the test of time. Perhaps our fascination has lasted because Hitchcock's entire approach to filmmaking was to appeal to us, the audience. As he said to Truffaut in the famous interview, "you have to design your films just as Shakespeare did his plays, for an audience" (putting himself in good company!). And his desire to impress us is as keen in The Pleasure Garden as in all his films down to Family Plot.

The British claim Hitchcock rather shyly for, like that other London genius Chaplin, Hitchcock really belongs to Hollywood, but he had a long and successful career in British cinema before being lured across the pond by Selznick in 1939. Even though Hitchcock's greatest classics were yet to come, his British films The 39 Steps, Lady Vanishes, The Man Who Knew too Much had already made him Britain's greatest filmmaker.

Nearly all of Hitchcock's films have been in circulation since they were made, more or less, which makes it more surprising that his earliest films, apart from The Lodger, have never been fully restored. It was with a view to correcting this state of affairs that the BFI embarked on an ambitious project, as part of the 2012 cultural celebrations to accompany the London Olympics, to restore the nine surviving silent films (the tenth, The Mountain Eagle remains elusive). The project spanning three years scoured the FIAF archives and collectors for material to supplement the few elements that survived at the BFI.

What we found was a very sobering lack of material to work from – the Gainsborough titles only existed in print form (The Pleasure Garden, The Lodger and Downhill) although the vintage prints enabled us to recreate the original tinting. Negatives for the British International Pictures titles did survive (The Manxman, Blackmail, and Champagne) although sometimes only as second negatives, and for The Ring and The Farmer's Wife there was no original material at all, only acetate copies made in the 1960s. Worst of all, for Easy Virtue only a battered, abridged 16mm print. Extensive search did reveal some new material excised by distributors – nearly twenty minutes has been added to The Pleasure Garden returning the film's symbolic leitmotifs.

We learned a lot about Hitchcock's filmmaking and contemporary studio practice during the restoration project – a benefit of doing all nine at once – all of which information had to be deduced forensically from the films themselves as no documentation survives. But despite the deficiency of the source material the results are good – some, very good. The combination of photochemical and digital techniques which we are, for the moment, privileged to work with have produced considerably improved prints which we are delighted to present in full to Il Cinema Ritrovato.

Bryony Dixon

THE PLEASURE GARDEN

GB, 1926 Regia: Alfred Hitchcock

■ T. it.: *Il giardino del piacere*. Sog.: dal romanzo omonimo di Oliver Sandys. Scen.: Eliot Stannard. F.: Baron Ventimiglia. Scgf.: Ludwig Reiber. Ass. regia: Alma Reville. Int.: Virginia Valli (Patsy Brand), Carmelita Geraghty (Jill Cheyne), Miles Mander (Levet), John Stuart (Hugh Fielding), Frederic K. Martini (Mr Sidey), Florence Helminger (Mrs Sidey), George Snell (Oscar Hamilton), C. Falkenburg (principe Ivan). Prod.: Erich Pommer, Michael Balcon per Gainsborough Pictures, Emelka. ■ 35mm. L.: 2076 m. D.: 92' a 20 f/s. Imbibito / *Tinted*. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: BFI National Archive per concessione di Park Circus ■ Restaurato da BFI National Archive in associazione con ITV Studios Global Entertainment e Park Circus Films / *Restored by BFI National Archive in association with ITV Studios Global Entertainment and Park Circus Films*. Restauro finanziato da / *Preservation funded by* The Hollywood Foreign Press Association, The Film Foundation, Matt Spick con Deluxe 142

Quando il produttore della Gainsborough Michael Balcon gli affida la prima regia, Alfred Hitchcock ha venticinque anni e ha già fatto quasi tutti i lavori all'interno dello studio: è stato disegnatore di didascalie, sceneggiatore, direttore artistico e aiuto regista di Graham Cutts, il cineasta più affermato dello studio. Il suo primo incarico è un adattamento del fortunato romanzo del 1923 di Oliver Sandys, pseudonimo di Marguerite Florence Barclay. I destini di due ballerine di fila si incrociano: l'astuta e audace Jill fa fortuna mentre la dolce e generosa Patsy viene tradita dal marito privo di scrupoli.

Hitchcock rivela padronanza stilistica fin dalla prima inquadratura, una scala a chiocciola dalla quale scende una cascata di ballerine sgambettanti, ma a colpire è l'abilità con cui condensa la trama e moltiplica i livelli di significato.

The Pleasure Garden è una storia abbastanza convenzionale, come ammise lo stesso Hitchcock: "Un melodramma. Ma conteneva varie scene interessanti". La tematica non doveva stargli troppo a cuore, ma seppe conferirle una dimensione in più: *The Pleasure Garden* è un saggio



The Pleasure Garden

sul voyeurismo, la politica sessuale e il divario tra sogno romantico e cruda realtà. Hitchcock usa i personaggi minori per commentare le vicende dei protagonisti e mette in contrasto il comportamento dei 'buoni' e dei 'cattivi' attraverso l'azione parallela. L'inquadratura della mela gettata via con noncuranza dopo un solo morso simboleggia efficacemente l'indifferenza del marito di Patsy la prima notte di nozze e accenna alla sua condotta futura. Ma si armonizza anche con l'evocazione visiva di elementi 'naturali', come fiori e frutti, che Hitchcock usa per alludere alla personalità di Patsy. Reintrodotti dal restauro, questi tocchi da maestro e queste piccole fioriture ci danno la misura del talento del regista, presente già in questo primo film. Probabilmente furono proprio queste pretese artistiche a suscitare l'ostilità di C.M. Woolf, uno dei soci della Gainsborough, spingendolo a rimandare l'uscita del film per più di un anno. Le altre reazioni furono molto più positive. "The Daily Express" seppe vedere in *The Pleasure Garden* il talento a noi così evidente e descrisse Hitchcock come un "giovane con l'intelligenza di un maestro". La sua carriera era decollata.

The Pleasure Garden è stato trasformato dal restauro più di qualsiasi altro film di Hitchcock. Una vasta ricerca ha portato alla luce copie conservate in Francia, in Olanda, negli Stati Uniti e al BFI National Archive. Per molti anni si è pensato che *The Pleasure Garden* fosse circolato in due versioni, forse legate a due diverse uscite, ma un attento confronto delle cinque copie ritrovate, tra cui quattro nitrati originali, ha indicato che potevano essere fatte risalire tutte allo stesso negativo. Il film restaurato reintegra le svolte e i principali filoni narrativi offrendo la ricostruzione più completa possibile del montaggio originale, e usando le fonti migliori tra quelle a nostra disposizione siamo stati in grado di migliorare enormemente la qualità dell'immagine.

The 25-year-old Alfred Hitchcock had done nearly every job on the studio floor by the time he was given his first directing job by the Gainsborough studio boss Michael Balcon – he had designed titles, written scripts, art directed and had been assistant director to the studio's most successful director, Graham Cutts. His first assignment was an adaptation of the

bestselling 1923 novel by Oliver Sandys, the pseudonym of Marguerite Florence Barclay. *The fates of two chorus girls fall into sharp relief – Jill, the schemer, finds success, and Patsy, the good-hearted girl, is betrayed by her unscrupulous husband. Hitchcock's confident filmmaking style is evident from the first frame, with a cascade of chorus girls' legs tripping down a spiral staircase, but it is his ability to condense the story and then to weave in extra layers of meaning that is truly impressive. The Pleasure Garden is a conventional enough story of the period – as Hitchcock conceded: "Melodramatic. But there were several interesting scenes in it". He may not have cared much for the subject matter but he certainly gave it an extra dimension – The Pleasure Garden is a treatise on voyeurism, sexual politics and the gap between romantic dreams and reality. Hitchcock uses the minor characters to comment on the principals, to contrast the behaviour of the 'good' and 'bad' characters through the use of parallel action. The shot of the casually discarded apple, one bite taken from it, effectively symbolises Patsy's husband's disregard for her on their wedding night, and hints at his future conduct. It also fits into a scheme of visual images of 'natural' elements, such as fruit and flowers, that Hitchcock uses to express the Patsy's character. Re-introduced by the restoration, these little flourishes and Hitchcock 'touches' reveal how much of his talent was present in his very first film as director. It was presumably this kind of artiness that C.M. Woolf, one of the partners in the early Gainsborough enterprise, took against and he postponed the release of the film for over a year. The reaction from other quarters was much more positive. "The Daily Express" in their review of The Pleasure Garden saw the cleverness that we see now and dubbed Hitchcock the "Young Man With a Master Mind". His career was launched.*

More than any other of Hitchcock's silent films, The Pleasure Garden has been transformed by restoration. An international search for material revealed copies held in France, the Netherlands, the United States as well as the BFI National Archive. It was thought for many years that The Pleasure Garden had circulated

in what appeared to be two versions, perhaps representing two different releases but close comparison of the five copies, four of them original nitrate prints, meant that they could all be traced back to the same negative. Major narrative strands and twists have now been re-integrated making it possible to reconstruct, as fully as possible, the original edit and using the best of these sources we have been able to achieve a huge improvement in image quality.

THE LODGER

GB, 1926 Regia: Alfred Hitchcock

■ T. it.: *Il pensionante*. Sog.: dal romanzo omonimo di Marie A. Belloc Lowndes. Scen.: Eliot Stannard, Alfred Hitchcock. F.: Gaetano Ventimiglia. M.: Ivor Montagu. Scgf.: C. Wilfred Arnold, Bertram Evans. Ass. regia: Alma Reville. Int.: Ivor Novello (il pensionante), June Tripp (Daisy Bunting), Marie Ault (Mrs Bunting, l'affittacamere), Arthur Chesney (Mr Bunting), Malcom Keen (Joe, il fidanzato di Daisy). Prod.: Michael Balcon per Gainsborough Pictures ■ 35mm. L.: 2093 m. D.: 91' a 20 f/s. Imbibito / *Tinted*. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: BFI National Archive per concessione di Park Circus ■ Restaurato da BFI National Archive in associazione con ITV Studios Global Entertainment, Network Releasing e Park Circus Films / *Restored by BFI National Archive in association with ITV Studios Global Entertainment, Network Releasing and Park Circus Films*. Restauro finanziato da / *Funding provided by* The Hollywood Foreign Press Association, The Film Foundation, Simon W. Hessel con British Board of Film Classification, Deluxe 142, Shivendra Singh Dungarpur, Ian & Beth Mill

"*The Lodger* è stato il primo vero 'Hitchcock'".
Alfred Hitchcock

The Lodger: A Story of the London Fog è il primo film di suspense di Hitchcock e anche il suo primo successo di critica e di pubblico. Girato poco dopo il ritorno del regista dalla Germania, il film dimostra fino a che punto Hitchcock traesse ispi-

razione dagli ultimi sviluppi del cinema tedesco per quello che riguardava l'uso delle luci.

The Lodger era un romanzo di successo di Marie Belloc Lowndes pubblicato nel 1913 e liberamente ispirato al caso di Jack lo Squartatore. Da grande appassionato di polizieschi, Hitchcock conosceva il libro e ne approfittò per sviluppare una tematica che diventò poi una costante della sua produzione: la caccia all'uomo. La scelta del divo Ivor Novello per la parte del misterioso pensionante sospettato di essere un assassino preannunciava un altro espediente prediletto: l'uso degli attori in ruoli che disattendono le aspettative del pubblico.

June Tripp interpreta Daisy, la figlia dell'affittacamere. È la seconda di una lunga serie di attrici bionde o diventate bionde per Hitchcock: la prima era stata Virginia Valli in *The Pleasure Garden*. Joe, il fidanzato poliziotto di Daisy, dice scherzando: "Anch'io ho un debole per i capelli biondi, proprio come il Vendicatore". Presto si capì che Hitchcock aveva gli stessi gusti. Il film si caratterizza anche per l'uso audace di espedienti visivi come il soffitto trasparente che permette di spiare dal piano di sotto l'andirivieni ossessivo del pensionante. Forse perché a corto di comparse, Hitchcock apparve qui nel suo primo cameo: lo si intravede nella redazione del giornale e tra una folla di curiosi.

The Lodger fu un grande successo e consacrò Hitchcock. Eppure il film rischiò di non uscire. La proiezione per i responsabili della pubblicità e della distribuzione suscitò reazioni negative. C.M. Woolf, che diffidava delle pretese 'artistiche' di Hitchcock e ne era un po' geloso, disse al regista: "Il suo film è così tremendo che abbiamo deciso di metterlo in un cassetto e dimenticarlo lì". Alla fine il film uscì, grazie alle pressioni del produttore Michael Balcon e di Ivor Montagu. Alcune scene poco chiare furono rifatte, ma soprattutto Montagu ridusse di tre quarti il numero di didascalie e vi aggiunse i disegni di E. McKnight Kauffer. Questa versione fu proiettata alla stampa nel settembre del 1926 e la rivista "Bioscope" commentò entusiasta: "Forse questo film è la migliore produzione britannica di tutti i tempi".



Essendo andato perduto il negativo, il restauro si è basato su alcune copie nitrato conservate al BFI National Archive fin dagli anni Quaranta. Visionando la lista delle didascalie corrette a mano da Ivor Montagu si è scoperto che la continuità del film si era conservata molto bene.

La copia originale di *The Lodger* era imbibita e virata, e diverse tonalità di colore furono usate per sottolineare gli effetti drammatici, con particolare attenzione alle sequenze notturne avvolte in una fitta nebbia, ottenute con viraggio al blu e imbibizione ambra.

"The Lodger was the first true 'Hitchcock' movie".
Alfred Hitchcock

The Lodger: A Story of the London Fog was Hitchcock's first thriller, and his first critical and commercial success. Made shortly after Hitchcock's return from Germany the film shows the extent to which he was inspired by the German studio system's developments in the use of dramatic lighting.

The Lodger was a best-selling novel by Marie Belloc Lowndes, first published in 1913, loosely based on the Jack the Ripper murders. Hitchcock knew the book – and was a lifelong fan of crime fiction – and it gave him the opportunity to feature what was to become a favorite theme – the hunted man. The casting of the matinee idol Ivor Novello as the mysterious lodger who falls under suspicion also heralded another favorite device: casting against type to play off audience expectations.

June Tripp, the young actress who starred as the landlady's daughter, Daisy, was the second of a long series of actresses who were either blonde or became blonde for Hitchcock – the first was Virginia Valli, star of *The Pleasure Garden*. Joe, Daisy's policeman fiancé, jokes, "I'm keen on golden hair myself, same as the Avenger is". It soon became clear that Hitchcock had similar tastes. The film is also distinctive for its bold use of visual devices, such as the glass floor through which we can see the lodger anxiously pacing. Allegedly because of a shortage of extras, Hitchcock made his first cameo appearance and can be glimpsed both in the newsroom and as a bystander in a crowd scene.

The Lodger was a great success, and

quickly established Hitchcock as a name director. But the film was almost not released at all. After a private industry screening, distributor C.M. Woolf, somewhat jealous of Hitchcock and distrustful of 'art', told the director, "Your picture is so dreadful, that we're just going to put it on the shelf and forget about it". In the end the film was released, thanks to the championing of Gainsborough boss Michael Balcon and Ivor Montagu. A few rough sequences were re-shot but, more importantly, Montagu reduced the number of title cards by three-quarters, and added designs by artist E. McKnight Kauffer. This was the version which was shown to the press in September 1926, to be described in glowing terms by trade journal "Bioscope": "It is possible that this film is the finest British production ever made".

As the negative no longer exists, the source material for the restoration was a number of nitrate prints, held at the BFI National Archive since the 1940s. The access to Ivor Montagu's hand-corrected list of edited intertitles showed that the film's continuity had survived extremely well. The Lodger was tinted and toned on its original release, the differing colours used to dramatic effect. Particular attention was paid to the night-time sequences set in thick fog which are toned blue and tinted amber.

DOWNHILL

GB, 1927 Regia: Alfred Hitchcock

■ T. it.: *Il declino*. Sog.: dall'opera teatrale omonima di David L'Estrange [Ivor Novello, Constance Collier]. Scen.: Eliot Stannard. F.: Claude McDonnell. M.: Lionel Rich. Scgf.: Bert Evans. Int.: Ivor Novello (Roddy Berwick), Isabel Jeans (Julia), Ian Hunter (Archie), Annette Benson (Mabel), Robin Irvine (Time Wakely), Norman McKinnell (Sir Thomas Berwick), Barbara Gott (Madame Michet). Prod.: Michael Balcon per Gainsborough Pictures. ■ 35mm. L.: 2916 m. D.: 105' a 20 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI National Archive per concessione di Park Circus ■ Restaurato da BFI National Archive in associazione

con ITV Studios Global Entertainment e Park Circus Films / Restored by BFI National Archive in association with ITV Studios Global Entertainment and Park Circus Films. Restauro finanziato da / Restoration funding provided by Simon W Hessel con Deluxe 142 e The Headley Trust

Dopo il successo di *The Lodger*, la Gainsborough voleva vedere nuovamente riuniti Alfred Hitchcock e Ivor Novello. L'occasione si presentò con *Down Hill*, opera teatrale scritta da Novello e Constance Collier sotto lo pseudonimo di David L'Estrange.

Downhill, uno dei film più cupi della prima produzione di Hitchcock, descrive la caduta in disgrazia di un giovane promettente, Roddy Berwick, e mette in campo tutta una serie di figure femminili rapaci e manipolatorie che si accaniscono sullo sfortunato giovane: la commessa della pasticceria accusa falsamente Roddy di averla sedotta; l'attrice egoista e mercenaria lo sposa per l'eredità e poi lo abbandona quando il denaro comincia a scarseggiare; la venale 'Madame' del locale notturno approfitta della sua povertà facendolo ballare per pochi soldi con donne attempate e sole.

Si intuisce che l'opera teatrale riflette le esperienze dello stesso Novello, divo omosessuale oppresso dalle indesiderate attenzioni femminili. Lo si potrebbe addirittura annoverare tra le bionde hitchcockiane per come è minacciato, vulnerabile e scrutato dallo sguardo feticista della macchina da presa. Capita spesso di vedere le eroine di Hitchcock in biancheria intima; qui vediamo Novello a torso nudo in una delle prime inquadrature del film. Più tardi, in una scena gloriosamente hitchcockiana, lo sorprendiamo nei panni di un gentiluomo in smoking, ma un carrello all'indietro lo trasforma in un cameriere che a sua volta si rivela essere un ladruncolo: capiamo infine che fa la comparsa in un musical, e lo vediamo sgambettare sul palcoscenico come una qualsiasi ballerina di fila. È chiaramente questa la sensazione che Hitchcock vuole produrre: un ragazzo maltrattato da donne perfide ci sconvolge più di una ragazza vittima di una analoga persecuzione maschile.

Downhill è un film sorprendentemente ricco e sottile, anche se in seguito Hitchcock lo denigrò. In particolare, il regista giudicò l'immagine dell'ascensore un simbolo alquanto goffo della caduta di Roddy, ma



Downhill

essa funziona bene nel contesto del cinema muto di quegli anni e viene richiamata dal cameo di Hitchcock che esce da un ascensore. Di grande effetto è la scena in cui Roddy, in preda alle allucinazioni, crede di vedere suo padre e le sue tormentatrici. Memore delle luci che a teatro accompagnavano la comparsa dei fantasmi, Hitchcock volle che le scene del delirio fossero colorate di un verde livido per esprimere la nausea e il tumulto interiore del protagonista. Molti anni dopo avrebbe usato un espediente simile in *Vertigo*.

Il negativo originale di *Downhill* è andato perduto. Il restauro si è basato su due copie nitrato d'epoca conservate al BFI e

all'EYE – Film Institute. Le copie conservavano il viraggio e l'imbibizione originali, rendendo possibile il restauro di quelle tonalità usate in maniera così espressiva. La riproduzione dei colori e dei viraggi di *The Pleasure Garden*, *Downhill* e *The Lodger* è stata fondamentale per il progetto di restauro del BFI. In assenza di sceneggiature o di altre fonti primarie, pare che questi siano gli unici film di Hitchcock a essere stati distribuiti nelle sale britanniche in copie imbibite e virate.

After the critical and commercial success of The Lodger, Gainsborough Pictures were keen to reunite Alfred Hitchcock and Ivor Novello. A convenient vehicle suggested

itself in the stage play Down Hill, written by Novello with Constance Collier, under the combined alias David L'Estrange.

Downhill is one of the darkest of Hitchcock's early films and follows the fall from grace of promising public school head boy Roddy Berwick. It features a succession of predatory and manipulative female characters who torment Novello's hapless young hero: the tuck shop girl who falsely accuses Roddy of fathering her child; the selfish and mercenary actress who marries him for his inheritance, then abandons him when the money runs out; the venal night club 'Madame' who exploits his penury by hiring him out to dance with her lonely, ageing clients. It's not hard to imagine that the play

reflects the experiences of Novello himself, a gay matinee idol oppressed by unwanted female attention. One might even include him in the lineage of Hitchcock blondes – imperilled and vulnerable and prey to the camera's fetishistic gaze. We are used to seeing Hitchcock's heroines in their underwear, but here we see Novello shirtless in an early scene. Later, in a gloriously Hitchcockian scene, we see him in a series of personas as the camera pulls back to reveal him firstly as a tuxedo-clad gentleman, then a waiter, then a petty thief, before we realise he is actually an extra in a West End musical, bobbing up and down with the rest of the cast in as humiliating a position as any chorus girl might have found herself. This is clearly the sensation that Hitchcock is trying to deliver: we are significantly more shocked at the maltreatment of a boy by scheming women than we are to a girl being similarly maltreated by men.

Hitchcock was characteristically disparaging about the film in later interviews, but *Downhill* is a deceptively rich and often elegant work and although he later found the descending escalator a clumsy symbol for Roddy's downward trajectory, it works well in the context of the late silent movie of the 1920s and is echoed later in the film with his descent in a lift. Most striking is the nightmare scene in which the delirious Roddy sees hallucinations of his father and his past tormentors. Inspired by his memory of stage lighting, Hitchcock had the sequence tinted a sickly green to express the character's nausea and mental turmoil. Many years later, he would employ a similar device in *Vertigo*.

The original negative of *Downhill* does not survive so the restoration was based on two vintage nitrate prints – from the BFI and from the EYE – Film Institute. The prints had their original tinting and toning so that it was possible to restore the colour that Hitchcock used so expressively in his silent films. Reproduction of the tones and tints found in three films, *The Pleasure Garden*, *Downhill* and *The Lodger*, has constituted a major aspect of BFI restoration project. In the absence of scripts or other primary documentation, it appears that these are the only Hitchcock films which were released domestically in tinted and toned prints.

EASY VIRTUE

GB, 1927 Regia: Alfred Hitchcock

■ T. it.: *Fragile virtù*. Sog.: dall'opera teatrale omonima di Noël Coward. Scen.: Eliot Stannard. F.: Claude McDonnell. M.: Ivor Montagu. Scgf.: Clifford Pember. Int.: Isabel Jeans (Larita Filton), Robin Irvine (John Whittaker), Franklin Dyal (Aubrey Filton), Ian Hunter (avvocato dell'accusa), Violet Farebrother (madre di John), Frank Elliot (il colonnello Whittaker), Dorothy Boyd (Sarah), Benita Hume (centralinista). Prod.: C.M. Woolf, Michael Balcon per Gainsborough Pictures. ■ 35mm. D.: 70' a 20 f/s Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: BFI National Archive per concessione di Park Circus ■ Restaurato da BFI National Archive in associazione con ITV Studios Global Entertainment e Park Circus Films / *Restored by BFI National Archive in association with ITV Studios Global Entertainment and Park Circus Films*. Restauro finanziato da The American Friends of the BFI, The John S Cohen Foundation, Deluxe 142, The Idlewild Trust e numerose società cinematografiche inglesi / *Restoration funding provided by The American Friends of the BFI, The John S Cohen Foundation, Deluxe 142, The Idlewild Trust and numerous film societies across the UK*

Nel numero di "Picturegoer" del luglio 1927 un fotomontaggio pubblicizza così il prossimo film di Hitchcock adattato dal dramma *Easy Virtue*: "Portare al cinema un'opera di Noël Coward è un'ardua impresa – Hitchcock ci è riuscito!". Tutta la critica lodò l'agile adattamento di Eliot Stannard, mentore di Hitchcock nonché sceneggiatore di tutti i suoi primi film. Era una bella sfida. Nel dramma sociale di Coward il nome dell'eroina è già infangato prima che l'azione cominci, e solo dopo ne vengono spiegate le cause. Una simile struttura, basata sul dialogo e dunque consona al teatro, nel cinema muto risultava macchinosa. Stannard riorganizzò cronologicamente *Easy Virtue*: il film si apre con il drammatico processo che conclude l'opera di Coward. Si scopre così l'antefatto che ha portato il marito di Larita Filton a chiedere il divorzio con l'accusa di adulterio. Si svelano gli atteggiamenti dei magistrati, superficiali e insensibili, e della stampa, riduttiva e calunniosa. Le ri-

viste del settore esortarono i gestori delle sale a mettere in risalto Isabel Jeans, attrice ormai affermata della Gainsborough e nota soprattutto per il ruolo di vamp nella trilogia di *The Rat*. Charles Barr osserva che per molti versi le parabole discendenti di Roddy in *Downhill* e di Larita in *Easy Virtue* sono simili: lo scandalo perseguita i due personaggi da Londra al sud della Francia. Ancora una volta la 'buona società' è ostile ai perdenti.

Con *Easy Virtue* Hitchcock si fece ancora una volta notare, superando se stesso. Come in *The Pleasure Garden* e in *Champagne*, il film si apre con un'innovativa scena da maestro, per la quale fu usato un monocolo gigantesco con uno specchio al posto del vetro per riflettere l'attore posizionato dietro la macchina da presa e produrre così un primo piano dell'avvocato perfettamente contenuto dentro la lente. Altra scena straordinaria è quella della proposta di matrimonio di John, nella quale l'azione cruciale viene mostrata solo attraverso le espressioni facciali della centralinista che ascolta la conversazione: un tipo di espediente prediletto da Hitchcock. Altrettanto memorabile è la scena in cui Larita si presenta provocante e spavalda in cima alle scale con un vestito a strascico e un ventaglio di piume di struzzo, a incarnare la donna di fragile virtù che i suoi detrattori hanno sempre voluto vedere in lei. Pare che alla prima del film questa scena avesse scatenato gli applausi.

Easy Virtue sopravvive solo in alcune copie di proiezione 16mm più o meno identiche, tutte di scarsissima qualità e notevolmente accorciate. La durata originale del film era di 2638 metri, corrispondenti a circa 94 minuti a seconda della velocità di proiezione. Ne sono rimasti solo 1940 metri, 70 minuti. Il problema principale è la qualità originale dell'immagine, che a causa delle molte ristampe ha una scarsa risoluzione. Basandosi su materiali così limitati, il restauro si è concentrato sul miglioramento della qualità, minimizzando i graffi e i danni, e sul rifacimento delle didascalie.

In "Picturegoer" of July 1927 a photomontage advertises the coming attraction of Hitchcock's adaptation of the stage play *Easy Virtue* with the caption; "Screening a Noël Coward play sounds

rather difficult – Mr Hitchcock has just done it!" In fact all of the trade reviews focused on the clever adaptation by Eliot Stannard, Hitchcock's scriptwriter/mentor for all of his early films.

It was a challenge. In Coward's play the blackening of the heroine's name has already happened before the action starts, with the explanation of how and why coming later. This structure, natural in dialogue-driven theatre, was cumbersome in silent cinema. Stannard rearranged chronologically *Easy Virtue*, and so the film begins with the dramatic court case that ends Coward's play. This reveals the back-story to the proceedings, in which Larita Filton is being sued for divorce by her husband on the grounds of adultery. It shows the attitudes of the judiciary, which is shallow and unsympathetic, and of the press, which is reductive and slanderous. The trade reviews exhorted the cinema owner to publicise *Isabel Jeans*. *Jeans* was an established lead of the Gainsborough studio – most closely associated with glamorous vamp roles from the three *The Rat* films. Charles Barr points out that in many ways the characters of Novello's *Roddy in Downhill* and *Jeans' Larita* in *Easy Virtue* are on similar downward trajectories: pursued by scandal from London high society to the south of France. Again 'society' is unforgiving and hostile to the outsider.

Hitchcock's own contribution didn't go unnoticed – he excels himself in *Easy Virtue*. As he had in *The Pleasure Garden* and *Champagne*, he opens the film with an innovative trick shot. A giant mock-up with mirrors was used for the shot of the judge looking through his monocle, reflecting the actor standing behind the camera leading into a perfectly matched close-up of the prosecuting counsel. Impressive too is the scene where John proposes to Larita, in which – in another Hitchcock favourite device – the crucial action is shown only in the facial expressions of the telephone operator as she listens in to their conversation. Finally, he creates a memorable climax, with the defiant Larita making a grand entrance at the top of the staircase, provocatively dressed in a slinky gown and ostrich feather fan – just like the woman of 'easy virtue' her critics always thought her. This delicious movie moment apparently elicited a spontaneous round of applause at the premiere. *Easy Virtue* survives only in a number of

more or less identical 16mm projection prints, all in very poor quality and considerably abridged. The original running time of the film was 2638 m. – amounting to approximately between 94 minutes depending on running speed – what survives is equivalent to 1940 m. a mere 69 minutes. The biggest problem is the underlying picture quality which, thanks to much duplication, is lacking in resolution. Working from such limited material, the restoration worked to improve quality and to minimise scratches and damage and remake the intertitles.

THE RING

GB, 1927 Regia: Alfred Hitchcock

■ T. it.: *Vinci per me!*. Scen.: Alfred Hitchcock. F.: John J. Cox. Scgf.: C. Wilfred Arnold. Int.: Carl Brisson (Jack 'One-Round' Sander), Lilian Hall Davis (Mabel), Ian Hunter (Bob Corby), Forrester Harvey (Harry), Harry Terry (l'imbonitore), Gordon Harker (l'allenatore). Prod.: John Maxwell per British International Pictures. ■ 35mm. L.: 2536 m. D.: 110' a 20 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: BFI National Archive per concessione di Studiocanal ■ Restaurato da BFI National Archive in associazione con Studiocanal / Restored by BFI National Archive in association with Studiocanal. Restauro finanziato da / Restoration funding provided by The Hollywood Foreign Press Association e The Film Foundation con Deluxe 142 e The Mohamed S. Farsi Foundation

Sesta regia di Hitchcock e terzo suo film in un anno, *The Ring* segna l'inizio della collaborazione con la British International Pictures. Dopo la frustrazione di *Downhill* e *Easy Virtue*, il regista coglie al volo l'occasione di sviluppare un'idea tutta sua. Sorprendentemente, *The Ring* resterà l'unica sceneggiatura originale di Hitchcock, che in seguito preferirà affiancare altri autori nelle stesure. I colleghi dello studio furono colpiti dall'eleganza della sceneggiatura di Hitchcock e dalla sua comprensione della struttura narrativa. Scrivere per il muto veniva naturale a un regista già abituato a ragionare in termini di immagini. Si trovava meno a suo agio con i

dialoghi, e questo forse spiega perché non abbia poi firmato altre sceneggiature.

Questo melodramma descrive un triangolo amoroso nel mondo del pugilato. Hitchcock era attratto dalla boxe e soleva assistere agli incontri di campionato alla Royal Albert Hall, che compare nella virtuosistica sequenza del match finale. Il titolo si riferisce al ring del pugilato, ma anche all'anello matrimoniale che unisce il promettente Jack 'One Round' Sander (Carl Brisson) e Mabel (Lilian Hall Davis, forse la più attraente e spontanea delle prime eroine di Hitchcock e non una delle sue classiche 'bionde') e al braccialetto che il rivale di Jack, Bob (Ian Hunter), regala a Mabel mettendo in pericolo il matrimonio. Il luna park, completamente ricostruito a grandezza naturale e popolato da centinaia di comparse, offrì al regista la possibilità di sbizzarrirsi in trucchi e distorsioni visive, mentre i giochi di specchi impiegati nella scena della festa hanno spinto il critico Jonathan Rosenbaum a definire *The Ring* "il film stilisticamente più tedesco" tra i muti di Hitchcock. La passione del regista per l'ambiente dei luna park riaffiorerà in *Saboteur* (1942) e in *Strangers on a Train* (1951).

The Ring fu fotografato da John J. 'Jack' Cox, competente operatore specializzato in 'effetti' che fu incoraggiato da Hitchcock a sperimentare nuove tecniche. Cox fotografò tutti i dieci film di Hitchcock per la British International Pictures e tornò a lavorare con lui per *The Lady Vanishes* (1938), record battuto solo dalla lunga collaborazione tra Hitchcock e l'eccellente Robert Burks.

The Ring fu salutato come un "capolavoro" dall'"Observer", mentre Iris Barry sul "Daily Mail" lo definì "la più grande produzione mai realizzata" in Inghilterra. Hitchcock lo descrisse a Truffaut come un semplice *succès d'estime*.

Il BFI National Archive ricevette il negativo originale nitrato di *The Ring* dalla Associated British Picture Corporation nel 1959. Il negativo era già estremamente instabile e fu prodotto subito un nuovo duplicato positivo. La squadra di restauratori, in collaborazione con Deluxe 142, ha scansionato questo materiale a una risoluzione 2K. Un accurato lavoro di restauro manuale e di *grading* ha consentito di eliminare molti difetti di definizione, con-



The Ring

trasto e distorsione del duplicato positivo. Le didascalie sono state minuziosamente ricostruite, con un set di font ricavato scansionando i caratteri disegnati a mano dell'originale.

The Ring was Hitchcock's sixth film as director and his first film at British International Pictures, and, remarkably, his third film within a year. After directing *Downhill* and *Easy Virtue*, Hitchcock was frustrated and jumped at the chance to develop an idea of his own. Surprisingly, *The Ring* is Hitchcock's one and only original screenplay, although he worked extensively alongside other writers throughout his career. Colleagues at the studio were impressed by the neatness of Hitchcock's script and its writer's grasp of structure. What's more, writing for silent films came naturally to a director who already thought in visual terms. He was much less comfortable with dialogue, which goes some way to explain why he took no sole writing credit in any later films.

The film is a love triangle melodrama set in the world of boxing. Hitchcock was fascinated by the details of boxing, and had attended championship bouts at the Albert Hall, which appears in the film, constructed through a visual sleight of hand. The title refers not just to the boxing ring, but to the wedding ring which unites up-

and-coming contender Jack 'One Round' Sander (Carl Brisson) and his girlfriend Mabel (Lilian Hall Davis, perhaps the most attractive and natural of his early heroines – and not one of the 'Hitchcock blondes'), and to the threat to their relationship symbolised by an arm bracelet given to Mabel by Jack's rival Bob (Ian Hunter).

A full-scale fairground was built on the studio lot, populated by hundreds of extras, giving Hitchcock ample scope to indulge his taste for visual tricks and distortions, later also glimpsed in the party scenes, prompting critic Jonathan Rosenbaum to describe *The Ring* as "the most Germanic in style" of the silent films. Hitchcock's fondness for the fairground milieu later surfaced in *Saboteur* (1942) and *Strangers on a Train* (1951).

The Ring was shot by John J. 'Jack' Cox, who was already an experienced 'effects' cameraman, but was encouraged by Hitchcock to experiment with new techniques. He shot all ten of Hitchcock's features at British International Pictures and reunited with him on *The Lady Vanishes* (1938), a record only beaten by Hitchcock's lengthy collaboration with virtuoso cameraman Robert Burks.

The Ring was hailed by reviewers as a "masterpiece" by the "Observer" and by Iris Barry in the "Daily Mail" as "the

greatest production ever made" in England. Hitchcock described it to Truffaut only as a succès d'estime.

The BFI National Archive received the original nitrate negative of *The Ring* from the Associated British Picture Corporation in 1959. The negative was already severely unstable and a new fine grain positive was made immediately. The restoration team, working with Deluxe 142, scanned this element at 2K resolution, and careful grading and manual restoration work enabled the removal of many of the defects of definition, contrast and warping inherent in the fine grain. The intertitles have been painstakingly reconstructed and an alphabet in the hand-crafted font of the original was created by scanning all the titles.

CHAMPAGNE

GB, 1928 Regia: Alfred Hitchcock

■ T. it.: *Tabarin di lusso*. Sog.: dal romanzo omonimo di Walter C. Mycroft. Scen.: Eliot Stannard, Alfred Hitchcock. F.: John E. Cox. Scgf.: C. Wilfred Arnold. Int.: Betty Balfour (Betty), Jean Bardin (il ragazzo), Ferdinand von Alten (l'uomo), Gordon Harker (il padre di Betty). Prod.: John Maxwell per British International Pictures. ■ 35mm. L.: 2424 m. D.: 106' a 20 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI National Archive per concessione di Studiocanal ■ Restaurato da BFI National Archive in associazione con Studiocanal / Restored by BFI National Archive in association with Studiocanal. Restauro finanziato da / Restoration funding provided by The Eric Anker-Petersen Charity con Deluxe 142

Champagne è una commedia romantica in cui un milionario finge di fallire per dare una lezione alla frivola figlia (interpretata dalla frizzante Betty Balfour).

Hitchcock voleva fare un film su una ragazza povera che lavorava in una fabbrica di champagne a Reims e vedeva le bottiglie partire alla volta di Parigi per essere consumate da ricchi gaudenti. Giunta finalmente nella capitale, la ragazza accettava di lavorare come *entraîneuse* per potersi mescolare ai ricchi clienti, ma in fin dei conti sceglieva di non mettere a



Champagne

repentaglio la propria virtù e se ne tornava a casa più matura e più saggia. Andò a finire che Walter Mycroft riscrisse la sceneggiatura invertendo la traiettoria della protagonista: Balfour è una giovane 'moderna' e irresponsabile che fa infuriare il ricco papà conducendo una vita frivola e frequentando un giovanotto sospettato dal padre di essere un cacciatore di dote. Quale che fosse il suo giudizio sulla trama, come sempre Hitchcock introdusse piacevoli tocchi sperimentali, tra cui una effervescente sequenza iniziale girata

attraverso un bicchiere di champagne e alcune divertenti soggettive che dovevano trasmettere gli effetti del mal di mare sul fidanzato della protagonista. Distintamente hitchcockiane sono le scene tra Betty e 'l'uomo', un sinistro 'cosmopolita' che spunta con inquietante regolarità e suscita la diffidenza della ragazza, tanto che lei lo immagina perfino capace di un'aggressione sessuale nel cabaret in cui cerca lavoro e dove scopre rapidamente il lato più sordido della mondanità un tempo tanto amata. Stranamente la scena passò

la censura, forse proprio perché si rivelava una fantasia, e Hitchcock continuò ad assecondare il proprio interesse per la violenza sessuale, spingendosi ai limiti di ciò che era ritenuto accettabile mostrare.

Per il restauro di *Champagne* si disponeva di un negativo originale, che però si è rivelato un'arma a doppio taglio. Presentava alcune goffe giustapposizioni ed errori di inquadratura, mentre alcune scene mostravano una recitazione scadente. A un più attento esame, su una coda della pellicola si è scoperta un'istruzione scarabocchiata, "2nd neg" ("secondo negativo"), a indicare che si trattava di un negativo che riuniva scene di riserva, da usare in caso di danneggiamento dell'originale o per produrre altre copie per l'esportazione. Dato che questo negativo è il solo elemento originale a essersi conservato, è probabile che non sapremo mai esattamente com'era il film proiettato nelle sale all'epoca.

Prima di sottoporre il film ai processi di *grading* e di restauro digitale sono stati risolti piccoli errori di continuità e sono state gestite alcune dissolvenze lasciate 'incompiute' nel negativo. Come nella maggior parte dei restauri dei film di Hitchcock, le didascalie sono state interamente rifatte ricostruendo il set di caratteri e le illustrazioni originali. Il risultato può essere leggermente compromesso a causa del materiale su cui è basato il restauro, ma è una copia molto bella che rende giustizia alle sfavillanti *mise* di Betty Balfour.

Champagne is a romantic comedy about a millionaire's decision to teach his frivolous 'flapper' daughter (played by the effervescent comedy actress Betty Balfour) a lesson by feigning bankruptcy. Hitchcock saw it as a rags-to-riches story about a poor girl working in a Reims champagne factory and seeing the bottles go off to Paris for rich bons-viveurs. Finding her way to the big city, she would mix with the champagne drinkers as a paid nightclub hostess, but her virtue would be put at risk. Eventually, she would return home, older and wiser, and renounce her champagne lifestyle forever. In the end, though, Walter Mycroft rewrote the script, reversing the direction of travel, making Balfour's character an irresponsible young 'modern' who infuriates her rich Daddy

with her frivolous, champagne lifestyle and her relationship with a young man who her father believes is a gold-digger. Whatever Hitchcock thought about the story, he did introduce the usual pleasing experimental touches, including a glorious opening shot filmed through a raised champagne glass and some entertaining effects to convey sea sickness on the part of the girl's fiancé. Most recognisably Hitchcockian are the scenes between Betty and 'the man', a sinister 'cosmopolitan' man of the world, who crops up with disturbing regularity and whose motives she suspects. She even imagines herself sexually assaulted by him in the cabaret where, in the search for employment, she is fast discovering the sordid flipside of her former clubbing lifestyle. Surprisingly, the scene made it past the censor, perhaps precisely because it was revealed as fantasy, but throughout his filmmaking career Hitchcock would continue to pursue his interest in male sexual violence and to push at the boundaries of what was acceptable to show on screen.

The restoration team were able to work from an original negative on the restoration of Champagne. But this, it turned out, was something of a mixed blessing. There were some clumsily juxtaposed shots and framing errors, while a few shots showed substandard acting. Closer examination revealed an instruction scratched into a leader saying "2nd neg". From this we deduced that this negative was assembled from second-best shots, retained as a back-up in case of damage to the original or for making additional prints for export. As this negative is the only original element in existence, it now looks as if we will never know exactly what the film looked like as it was originally released. Some minor continuity errors were dealt with and some dissolves, which had been left 'unmade' in the negative, were tidied up before the film underwent grading and digital restoration processes. As with most of the other Hitchcock restorations, the titles were completely remade recreating exactly the original fonts and illustrations. The edit may be slightly compromised due to the source material that has come down to us but the result is a truly beautiful looking print doing full justice to Betty Balfour's sparkling frocks.

THE FARMER'S WIFE

GB, 1928 Regia: Alfred Hitchcock

■ T. it.: *La moglie del fattore*. Sog.: dall'opera teatrale omonima di Eden Phillpotts. Scen.: Eliot Stannard. F.: John J. Cox. Scgf.: C. Wilfred Arnold. Int.: Jameson Thomas (Samuel Sweetland, il fattore), Lilian Hall Davis (Araminta Dench, la sua governante), Gordon Harker (Churdles Ash), Maud Gill (Thirza Tapper), Antonia Brough (Susan), Gibb McLaughlin (Henry Coaker), Louie Pounds (la vedova Windeatt), Olga Slade (Mary Hearn), Ruth Maitland (Mercy Bassett), Haward Watts (Dick Coaker). Prod.: John Maxwell per British International Pictures ■ 35mm. L.: 2571 m. D.: 112' a 20 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: BFI National Archive per concessione di Studiocanal ■ Restaurato da BFI National Archive in associazione con Studiocanal / *Restored by BFI National Archive in association with Studiocanal*. Restauro finanziato da / *Restoration funding provided by* Matt Spick con Deluxe 142

Un fattore ricco e vedovo decide di risposarsi. Con l'aiuto della fedele governante stila una lista delle possibili candidate e le corteggia tutte, con esiti disastrosi. Questa commedia romantica d'ambientazione rurale è quanto di più lontano ci si possa aspettare da un film di Hitchcock, che pure si concesse qualche altra incursione nel genere romantico con *Champagne*, la commedia sofisticata *Mr and Mrs Smith* (1941) e *The Trouble with Harry* (1955). *The Farmer's Wife* è un film sorprendentemente raffinato e una delle opere più godibili del primo Hitchcock, con buone interpretazioni, splendidi interni, belle ambientazioni e i toni al contempo garbati e farseschi tanto amati dal pubblico britannico. È essenzialmente una commedia ben calibrata sulla guerra dei sessi e la storia di un uomo arrogante che riceve una lezione di umiltà, resa pregnante dalla scena iniziale in cui il signor Sweetland (Jameson Thomas) contempla un futuro di solitudine nel trambusto del matrimonio delle figlie. Non mancano i momenti farseschi, grazie alla recitazione sopra le righe di Gordon Harker nei panni del tuttfare scansafatiche Churdles Ash e alla scena grottesca in cui la brillante caratterista Maud Gill nel ruolo di Thirza

Tapper ripete il numero comico che già fu suo nella fortunata commedia teatrale di Phillpotts da cui il film è tratto. La serie di umilianti rifiuti incassati da Sweetland lo spoglia del suo orgoglio e gli permette di vedere quello che noi sapevamo dall'inizio: la sposa ideale è sempre stata sotto il suo naso.

La dolce e pacata Lilian Hall Davis, già ammirata in *The Ring*, fu un'ottima scelta per il ruolo di coprotagonista. Gli splendidi esterni furono girati ai margini di Exmoor, nei pressi di Minehead (la *pièce* era ambientata a Widdcombe, nel Dartmoor) e la fattoria fu accuratamente ricreata in studio con quattro pareti per consentire a Hitchcock e al suo operatore Jack Cox di girare carrellate più lunghe e realistiche. I recensori dell'epoca si entusiasmarono. Il "Sunday Graphic" scrisse: "Non fosse altro che per mostrare al mondo il paesaggio del Devonshire, la proiezione di *The Farmer's Wife* varrebbe di per sé la pena; ma Alfred Hitchcock ha tratto un film incantevole dalla commedia di Phillpott. È un film tipicamente inglese che riesce a risultare interessante anche al resto del mondo. Da vedere".

Come nel caso di altri film muti di Hitchcock, il negativo di *The Farmer's Wife* è andato perduto. Basandosi su copie di quel negativo prodotte negli anni Sessanta, i restauratori hanno avuto l'arduo compito di rendere il film il più possibile simile all'originale. Nel ricreare un nuovo negativo si sono pertanto concentrati su un *grading* meticoloso e su una calibrazione precissima per far sì che le nuove copie avessero il contrasto e la grana giusti. Oltre a minimizzare i graffi e i danni derivanti dall'originale, si è cercato di ripristinare le caratteristiche dissolvenze alla Hitchcock, come quando la macchina da presa passa senza soluzione di continuità dal campo lungo di un edificio fino all'interno della casa attraversando la finestra.

A widowed landowner decides to marry again. With the aid of his faithful housekeeper he draws up a list of all the eligible women in the neighbourhood, and goes wooing each in turn, with disastrous results. A romantic comedy in a rural setting is about as far as you can get from a typical Hitchcock film, although he did make a couple of other forays into the ro-

mantic comedy genre over the course of his career, with Champagne later in the same year, a gentle screwball Mr and Mrs Smith (1941) and The Trouble with Harry (1955). The Farmer's Wife is a deceptively subtle film and one of Hitchcock's most enjoyable early works, with good performances, superior settings, lovely locations and the kind of gentle comedy, coupled with farce, beloved of British audiences. In essence, it is a finely judged battle-of-the-sexes comedy and the story of the humbling of an arrogant man, given some depth by the poignancy of the opening scene where Farmer Sweetland (Jameson Thomas) contemplates a lonely future amid the bustle of his daughters wedding feast. There are moments of farce, courtesy of Gordon Harker hamming it up as the work-shy farmhand, Churdles Ash and a toe-curling party scene in which talented comedienne Maud Gill reprises her successful comic turn as Thirza Tapper from the original West End run. The run of humiliating rejections Sweetland endures finally strips him of his self-defeating pride and allows him to see what we have long since understood: that his ideal bride has been in front of his nose all along.

The gentle and dignified Lilian Hall Davis, who had just recently appeared to such acclaim in The Ring was a good choice to star opposite Jameson Thomas. The gorgeous locations were filmed on the edge of Exmoor near Minehead, standing in for Widecombe, on Dartmoor which was Phillpott's original setting and the farmhouse was recreated in painstaking detail in the studio with four walls so that Hitchcock and cameraman Jack Cox could do longer tracking shots for greater realistic effect. Contemporary reviewers were enthusiastic, the "Sunday Graphic" wrote "If its only use were to show Devonshire scenery to the world, the screening of The Farmer's Wife would be worthwhile; but Alfred Hitchcock has made a delightful picture of the Philpott's comedy. This is surely the kind of film that is typically English and yet can hold some appeal for the world. You must see it".

The Farmer's Wife is one of several of the Hitchcock silent films for which the original negative does not survive. Working from later duplications of that negative made in the 1960s, the restoration team's



The Farmer's Wife

principal challenge was to ensure that the film looked as much as possible like the original. Work on The Farmer's Wife accordingly focused on meticulous grading and on a precise calibration to record the image data back to a new film negative. This has ensured that the new prints have the correct contrast and texture. As well as minimising scratches and damage printed in from the original, some work was done to restore Hitchcock's trademark dissolves, such as when the camera moves seamlessly from a long shot of a house through the window to the inside.

THE MANXMAN

GB, 1929 Regia: Alfred Hitchcock

■ T. it.: *L'isola del peccato*. Sog.: dal romanzo omonimo di Hall Caine. Scen.: Eliot Stannard. F.: John J. Cox. M.: Emile de Ruelle. Scgf.: W.C. Arnold. Int.: Carl Brisson (Pete Quilliam), Malcolm Keen (Philip Christian), Anny Ondra (Kate Cregeen), Randle Ayrton (Caesar Cregeen), Claire Greet (Mrs Cregeen), Kim Peacock (Ross Christian), Nellie Richards (carceriera), Wilfred Shine (dottore), Harry Terry (ospite al matrimonio). Prod.: John Maxwell per British International Pictures

■ 35mm. L.: 2298 m. D.: 100' a 20 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: BFI National Archive per concessione di Studiocanal ■ Restaurato da BFI National Archive in associazione con Studiocanal / *Restored by BFI National Archive in association with Studiocanal*. Restauro finanziato da / *Restoration funding provided by* Daniel & Joanna Friel e Ronald T Shedlo con Deluxe 142

Ambientato in un remoto villaggio dell'Isola di Man (ma girato in Cornovaglia), *The Manxman* è il penultimo film muto di Alfred Hitchcock e una delle opere più belle e mature della prima fase della sua carriera. È un adattamento del romanzo di Sir Hall Caine, pubblicato nel 1894, che vendette mezzo milione di copie. Hall Caine, già segretario di Dante Gabriel Rossetti, era un autore ben inserito nell'ambiente letterario ottocentesco.

Pete e Philip, amici d'infanzia, da grandi hanno preso strade diverse: il primo fa il pescatore, il secondo l'avvocato. Si innamorano però della stessa donna, la figlia di un rigido metodista che li fa entrare in conflitto non solo con il loro codice morale ma anche con quello dell'austera comunità in cui vivono. Il tragico triangolo amoroso non doveva essere congeniale al regista, che pure in *The Ring* aveva dimostrato di saper gestire bene questo genere di situazioni. Anche *The Manxman* abbonda di trovate audaci e innovative. La descrizione della selvaggia costa dell'Isola di Man è tra le più evocative della produzione cinematografica hitchcockiana. In essa si trova intrappolata la splendida Anny Ondra in un'interpretazione complessa e sensuale, un po' creatura smarrita e un po' fatale seduttrice, che poco dopo portò Hitchcock a scritturarla per il capolavoro di suspense *Blackmail*.

The Manxman fu accolto bene dalla critica ("The Bioscope" ne lodò "la grande efficacia e l'intreccio avvincente"), ma come la maggior parte dei film di quell'anno fu penalizzato dalla transizione al sonoro. In seguito, nelle interviste con Peter Bogdanovich e con François Truffaut, Hitchcock disse che *The Manxman* era un semplice "incarico" e "una storia all'antica [...] piena di coincidenze". Niente di più lontano dalla realtà. È chiaro che Hitchcock si diede da fare per investire il film di una profonda forza emotiva.

Il film si costruisce su temi visivi di grande forza, dalla 'triskele' (l'emblema a tre gambe dell'Isola di Man) alle macine, la cui lenta incessante rotazione simbolizza 'i mulini di Dio', possente metafora della spietata società puritana alla quale si oppongono i protagonisti. Chabrol e Rohmer osservarono entusiasti che l'intreccio non si basa sulla coincidenza, su improbabili figure di cattivi o sui capricci del fato ma sottolinea i dilemmi morali di ciascuno dei tre personaggi principali alle prese con lealtà conflittuali.

I restauratori si sono basati soprattutto su un negativo originale di *The Manxman* conservato al BFI National Archive. Le parti deteriorate sono state confrontate, inquadratura per inquadratura, con una copia prodotta negli anni Sessanta, e talvolta sostituite. Un'inquadratura più lunga, relativa alla scena in cui Kate e Phil si incontrano in una radura assolata, è stata ritrovata in una copia degli anni Venti. Un accurato lavoro di *grading* ha consentito di mantenere l'aspetto originale del film. Le didascalie sono state completamente rifatte ricostruendo perfettamente i caratteri originali.

Set in a remote Isle of Man fishing community (but shot in Cornwall), The Manxman is Alfred Hitchcock's penultimate silent film and one of the best and most mature works of his early career. The film

was adapted from the bestselling novel by Sir Hall Caine, published in 1894, which had sold half a million copies. Hall Caine was a well connected author, part of the late 19th century literary scene, and a one-time secretary to Dante Gabriel Rossetti. The story follows two boyhood friends who take markedly different paths in adulthood: Pete becomes a fisherman, Philip a lawyer. Both fall in love with the same woman, the daughter of a puritanical Methodist, bringing them into conflict not only with their own moral code but also that of the strict Manx society. This tragic love triangle might not seem like obvious territory for the director, although The Ring had proved his ability with this kind of drama. Like the earlier film The Manxman is bursting with bold, Hitchcockian bravado. The portrayal of the wild 'Manx' coastline is among the most evocative in any of his work and trapped within it is the wonderful Anny Ondra. It's a complex, sensual performance – part vulnerable waif, part flirtatious femme fatale – and clearly the reason why Hitch cast her in his suspense masterpiece, Blackmail, later that year.

The Manxman was well received by the trade press and described in "The Bioscope" as a film of "remarkable power and gripping interest" but in common with most films that year it suffered from a lack of exposure due to the conversion



The Manxman



Blackmail

to sound film that was underway. In interviews with Peter Bogdanovich and François Truffaut, Hitchcock later claimed The Manxman was just an “assignment” and “an old fashioned story [...] full of coincidences”. In fact nothing could be further from the truth. It is evident that Hitchcock took pains over the film to invest it with considerable emotional power.

Hitchcock established strong visual motifs, beginning with the ‘triskele’ (the three-legged emblem of the Isle of Man) and continued with turning millstones, whose unstoppable momentum symbolised ‘the mills of god’ as they grind slowly, a powerful metaphor for the unforgiving puritanical society confronted by the characters. Chabrol and Rohmer were enthusiastic about the story, observing that it doesn’t rely on coincidence, improbably evil figures or the vagaries of fate but instead stresses the moral dilemmas of each of the three principal characters faced with conflicting loyalties.

The restoration team worked largely from

an original negative of The Manxman held by the BFI National Archive. However parts of the negative had deteriorated so these sections were compared, shot by shot, with a print made in the 1960s and, where necessary, replaced. One longer shot, in the scene where Kate and Phil meet in a sunlit glade, was found in another vintage 1920s print. Careful grading ensured that the film’s original ‘look’ was maintained throughout. The titles were completely remade from reconstructed fonts exactly matching the originals.

BLACKMAIL

GB, 1929 Regia: Alfred Hitchcock

■ T. it.: *Ricatto*. Sog.: dall’opera teatrale omonima di Charles Bennett. Scen.: Charles Bennett, Alfred Hitchcock. Dial.: Benn W. Levy. F.: John J. Cox. M.: Emille de Ruelle. Scgf.: W.C. Arnold. Int.: Anny Ondra (Alice White), John Longden (detective

Frank Webber), Sara Allgood (Mrs. White), Charles Paton (Mr. White), Donald Calthrop (Tracy), Cyril Ritchard (l’artista), Hannah Jones (l’affittacamere), Sam Livesey (il capo ispettore). Prod.: John Maxwell per British International Pictures ■ 35mm. L.: 1737 m. D.: 76’ a 20 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: BFI National Archive per concessione di Studiocanal ■ Restaurato da BFI National Archive in associazione con Studiocanal / *Restored by BFI National Archive in association with Studiocanal*. Restauro finanziato da / *Restoration funding provided by* The Hollywood Foreign Press Association, The Film Foundation con Deluxe 142, Pia Getty, Col & Karen Needham, Dr Mortimer & Theresa Sackler Foundation

La versione muta di *Blackmail* è uno dei migliori film britannici dei tardi anni Venti, se non il migliore in assoluto. Girato nel periodo di transizione al sonoro, fu commissionato sia come muto che come film

parzialmente sonoro con musica e alcune scene dialogate. Con straordinaria abilità (e nella prospettiva di costruirsi una solida carriera con l'avvento del nuovo mezzo), Hitchcock riuscì a produrre sia uno splendido muto sia un'innovativa versione sonora. Anzi, oviò ai tanti ostacoli tecnici con soluzioni così inventive che il film sonoro ha finito per mettere in ombra la versione muta, di fatto migliore sotto molti aspetti. Come disse Hitchcock, "i film muti sono la forma più pura di cinema". La versione muta contiene più inquadrature e più movimenti di macchina, e la fluidità del montaggio valorizza maggiormente la storia. Ogni scena è importante, ogni inquadratura aggiunge qualcosa all'atmosfera o fa avanzare la trama. Gli otto minuti iniziali sono un tour de force di montaggio in cui vediamo le fasi dell'arresto di un delinquente professionista, dalla cattura fino alla cella.

Blackmail riassume tutti gli elementi stilistici e le tematiche che avrebbero contraddistinto Hitchcock, in particolare l'interesse per l'aggressione sessuale e la vulnerabilità femminile. Come nel successivo *Sabotage* (1936), vi appare una donna che l'amante poliziotto protegge dalla Legge. Come in altri film di Hitchcock, l'eroina entra in uno stato di confusione o di dissociazione in cui agisce in modo meccanico e apparentemente incontrollato: ritroveremo questa alterazione in *Murder!* (1930), in *Sabotage* e, più ambigualmente, in *Vertigo* (1958) e in *Psycho* (1960).

Il giovane Michael Powell, all'epoca fotografo di scena, disse di essere stato lui a proporre di eliminare dalla sceneggiatura il terzo atto dell'opera teatrale originale, nel quale si apprendeva che non era stato commesso alcun omicidio, e di chiudere invece con una fuga sulla cupola della sala di lettura del British Museum. *The Lodger* e *The Ring* sono accomunati dall'ambientazione londinese, ma questo è certamente il primo film a presentare il caratteristico gran finale alla Hitchcock.

Il BFI National Archive conserva il negativo originale della versione muta, il quale ha però sofferto notevolmente delle ondulature derivanti dal fatto che un lato della pellicola si era ristretto più dell'altro. Le didascalie erano presenti per intero e sono state conservate nel nuovo master. Le dis-

solvenze, cruciali nel dipanarsi della storia, ove possibile sono state ricostruite a partire dalle due inquadrature distinte. Il risultato finale del restauro ha prodotto un film straordinariamente nitido che conserva l'essenza, la grana e la bellezza della fotografia originale.

Hitchcock's silent Blackmail is one of the best British films, if not the best, of the late 1920s. Made in 1929, during the transition to the sound era, it was commissioned as both a silent and as a part-talkie with music and some dialogue scenes. With remarkable skill (and an eye to building a solid career in the new medium), Hitchcock managed to produce both a beautifully crafted silent and a groundbreaking sound version. Indeed, he tackled the considerable technical obstacles with such imagination that the latter has tended to obscure the reputation of the silent version, which is in fact superior in a number of ways.

As Hitchcock said "The silent pictures were the purest form of cinema" and indeed the film contains more shots, more camera movement and the fluidity of the cutting conveys the narrative with greater style. Every scene counts and every shot either enhances the atmosphere or moves the story along. The opening eight minutes of the film is a tour de force of montage in which we see the forces of the Law hunt down and 'process' a career villain from capture to the police cell.

Blackmail displays many of the stylistic elements and themes with which Hitchcock would come to be associated: particularly a fascination with male sexual aggression and female vulnerability. Like the later Sabotage (1936) it features a woman who is protected from the Law by her policeman lover. It is also one of a number of Hitchcock's films to feature a heroine who enters a dazed or 'fugue' state in which she acts mechanically and apparently without control of her actions – other examples are Murder! (1930), Sabotage and, more ambiguously, Vertigo (1958) and Psycho (1960).

The young Michael Powell, then a stills photographer, claimed to have suggested that the script should lose the third act of the original play, in which it is revealed that no murder has been committed, and end instead with a chase over the dome of



Blackmail

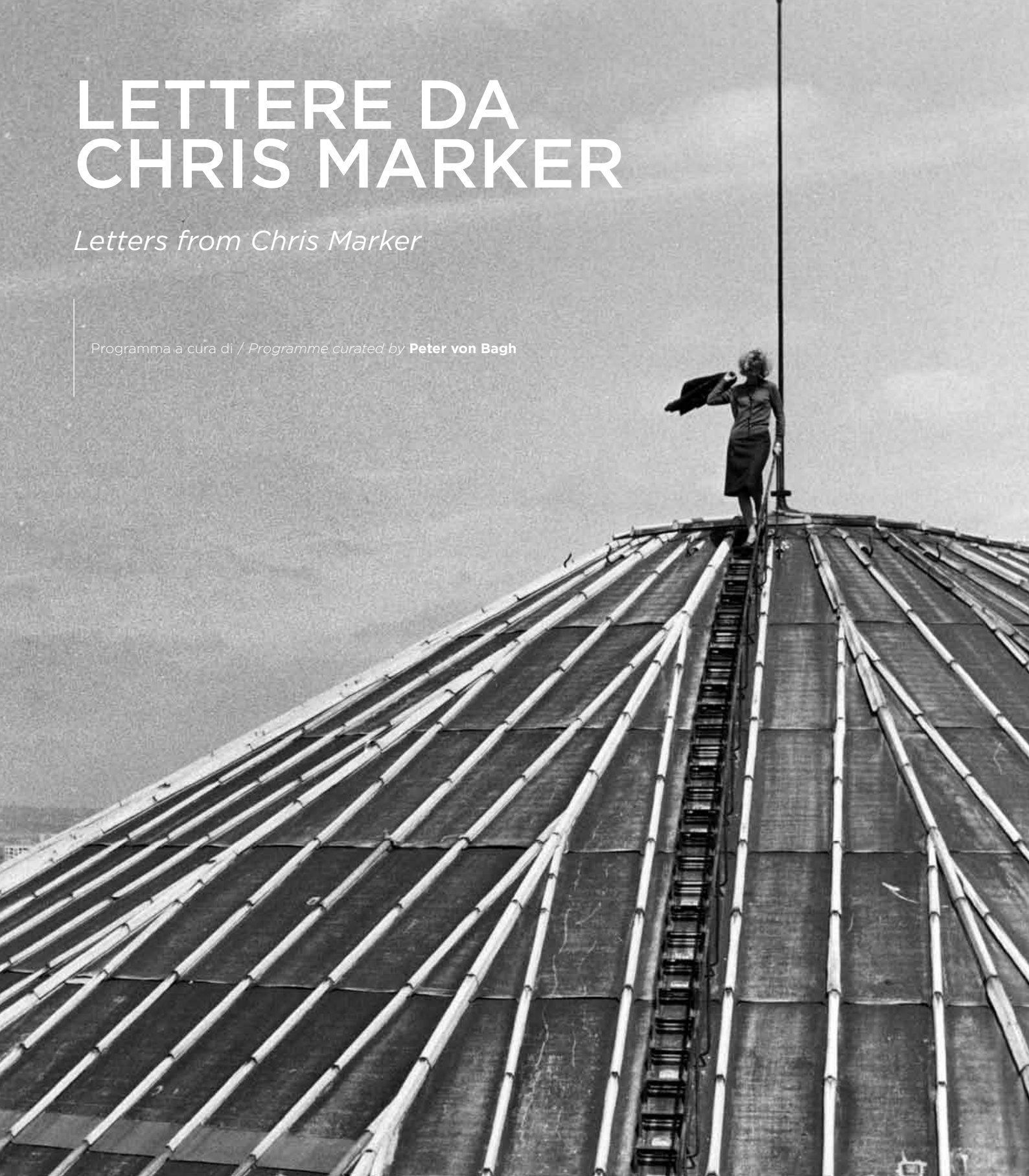
the British Museum Reading Room. The Lodger and The Ring both have London locations, but this is undoubtedly the first of Hitchcock's trademark set-piece finales.

The BFI National Archive holds the original negative of the silent version. However the negative had suffered extensively from 'curling' as a result of one side of the film stock having shrunk more than the other. The intertitles were present at full-length and have been preserved as part of the new master. The dissolves between shots are a crucial part of the film's narration and, where possible, they have been reconstructed from the two separate shots. In the end, the restoration has produced an exceptionally clean picture which retains the essence, texture and beauty of the original photography.

LETTERE DA CHRIS MARKER

Letters from Chris Marker

Programma a cura di / Programme curated by **Peter von Bagh**



È estremamente appropriato cominciare con le parole di un vecchio amico, Alain Resnais (con il quale Chris Marker realizzò la vigorosa denuncia dell'oscurità colonialista, *Les Statues meurent aussi*, e collaborò a *Nuit et brouillard* più di quanto si sappia): "Chris Marker è il prototipo dell'uomo del Ventunesimo secolo. È riuscito a conseguire una sintesi di tutti gli appetiti e i doveri senza sacrificare mai gli uni agli altri. D'altronde circola una teoria non priva di fondamento secondo la quale Marker sarebbe un extraterrestre. Ha l'aspetto di un umano, ma forse viene dal futuro o da un altro pianeta. [...] Ci sono indizi bizzarri. Non conosce la malattia, non è sensibile al freddo, non sembra aver bisogno di dormire".

Marker era anche notoriamente inafferrabile, ma solo quando doveva avere a che fare con gli aspetti più effimeri del cinema: era presente quando serviva. La nostra rassegna, che si concentra sui primi film, ne è una chiara dimostrazione.

La lunga carriera di cineasta di Chris Marker comprende tutte le declinazioni del genere 'documentario': saggi, film ritratto, collage, *cinéma vérité*, diari di viaggio, agitprop, fantascienza, opere personali e collettive, tutte in costante dialogo l'una con l'altra, spesso elevate all'alfa e all'omega di un genere che si rivela unico per forma, ispirazione e profondità sensoriale, come ne *La Jétée* o in *Sans soleil*, due dei suoi film più celebrati.

Poteva trattarsi di lungometraggi (come lo splendido *Le Joli mai*) o di film brevi e minimalisti. Marker paragonava la forma breve alla circolazione del sangue: se il cortometraggio muore si porta con sé anche il cinema, svuotato della sfida e del dinamismo della forma breve. Le opere di Chris Marker sono profondamente diverse le une dalle altre. Filmava osservazioni, istanti sospesi, puri e semplici reportage, inquadrature casuali, complesse composizioni formali e momenti di spontaneità assoluta, la felicità e le terribili realtà sociali, la condizione dell'uomo nel mondo imperialista e le utopie del socialismo.

Scrisse magnifici commenti fuori campo, come quello di ...À Valparaíso di Joris Ivens, al quale il testo di Marker dà il tocco finale. Uomo di grande cultura, Marker usò il testo come nessun altro regista seppe fare, impiegando il linguaggio per creare qualcosa che nessun altro mezzo espressivo sarebbe riuscito ad accogliere: "Sono un saggista... Il cinema è un sistema che permette a Godard di essere un romanziere, a Gatti di fare teatro e a me di fare saggi".

Il lungo viaggio comincia qui con Pechino, la Siberia, Gerusalemme, l'Avana (e continuerà con Tokyo, Santiago, Berlino, Bissau, Hanoi e via dicendo). È disseminato di umorismo, paradossi, contraddizioni, ironia e bei dialoghi come questo, tratto dal misconosciuto *Description d'un combat*:

- Perché sei venuto in Israele?
- Per dimenticare.
- Per dimenticare cosa?
- L'ho dimenticato.

È solo un momento di questa preziosa retrospettiva.

Peter von Bagh

It's most fitting to start with the words of an old friend, Alain Resnais (with whom Chris Marker made the hard-hitting film about the obscenity of colonialism, Les Statues meurent aussi, and worked on Nuit et brouillard more than is usually known): "Chris Marker is the prototype of the 21st century man. He managed to achieve a synthesis of all appetites and obligations without ever sacrificing any of them to the others. In fact a theory is making the rounds, and not without some grounds, that Marker could be an extra-terrestrial. He looks like a human, but perhaps he comes from the future or from another planet. [...] There are some bizarre clues. He is never sick or ill, he is not sensitive to cold, and he doesn't seem to need any sleep".

Marker was also famously elusive, but only from the vanities of cinema; he was present when needed. Our selection, rooted in the early films, shows that repeatedly.

Chris Marker's long span as cineaste includes all that 'documentary' might hold: essays, portrait movies, collage, cinéma vérité, travelogue, agitprop, science fiction, personal voice and collective works, all of these forms (and others) in constant dialogue with each other, often heightened to what becomes the alpha and omega of a genre seemingly close to what we know, for instance, as documentary, but then proves to wholly unique in form, reason and sensual grasp – as in La Jétée or Sans soleil, two of his most celebrated movies.

It could be a long film (like the splendid Le Joli mai) or very short or minimalist; Marker has compared the short form to blood circulation: if the short film dies, it means the death of cinema as well, deprived of the change and challenge the short form presents. Each Chris Marker film is profoundly different. He filmed observations, still moments, plain reportage, random shots, elaborate formal inventions and simple spontaneous moments, happiness along with terrible observations about class society, and man's state in the wake of imperialism and utopias of socialism. He wrote the best commentaries, as proven by ...à Valparaíso, a Joris Ivens film to which Marker's text gives the final touch.

This highly literary man used text as no other director did, and used language for something no other medium could accommodate: "I am an essayist... Film is a system that allows Godard to be a novelist, Gatti to make theatre, and me to make essays".

The long journey starts here with Peking, Siberia, Jerusalem, Havana (and would along the years continue with Tokyo, Santiago, Berlin, Bissau, Hanoi and so on). It is scattered with humor, paradox, contradiction, irony and good lines like one from the almost unknown Description d'un combat:

- Why did you come to Israel?*
- To forget.*
- To forget what?*
- I forgot.*

More moments will follow in this precious on-going retrospective.

Peter von Bagh

OLYMPIA 52

Francia, 1952 Regia: Chris Marker

■ F.: Chris Marker, R. Cartier, J. Sabatier, J. Dumazedier. M.: Suzy Benguigui. Int.: Joffre Dumazedier (voce narrante), Paavo Nurmi, Emil Zátopek, Alain Mimoun (se stessi). Prod.: Peuple et Culture ■ Digibeta. D.: 104'. Bn. Versione francese / *French version* ■ Da: INSEP - Institut National du Sport de l'Expertise et de la Performance

La prima parte del film è Helsinki durante le Olimpiadi: lo stadio, la città gli alloggiamenti degli sportivi, ecc... Lì soprattutto, si esercita il gusto dell'autore per gli accostamenti inaspettati, la sua predilezione per i dettagli significativi. La seconda parte del film, la più lunga, è un reportage sulle gare più importanti. Per un non sportivo è spesso fastidiosa, ma molto spesso l'interesse che scema è ridestato dall'aspetto umano di quella data gara, e gli sportivi smettono di essere delle macchine per diventare degli esseri umani. Il commento si ferma un istante per salutare un atleta che abbandona, per ricordare che è una carriera che si interrompe, e un vero e proprio omaggio allo sforzo umano si sostituisce a un reportage impersonale. Altrove il tono si fa lirico per celebrare gli exploit di Emil Zátopek, ma è per insistere sul valore morale dello sforzo del grande atleta, per cercare di attenuare la leggenda che fa di quest'uomo una macchina. Infine gli atleti non sono sempre mostrati in pieno sforzo: li vediamo agli allenamenti, e visti da più vicino acquistano un'umanità che lo scenario del grande stadio con la sua folla, le piste impeccabilmente tracciate tendono a volte a dissimulare. Tutto ciò annuncia, ancora timidamente, il carattere profondamente umano dell'opera di Chris Marker, che orienta la macchina da presa verso dei volti piuttosto che verso la folla anonima. Il commento infine preannuncia quelli dei film successivi e, a tratti, la fronte di Chris Marker infrange la maschera ristretta del cineamatore. Non manca niente: lo humour e le citazioni (ad esempio il tentativo della giovane Barbara che interviene all'improvviso al microfono "grondante d'acqua, radiosa sotto la pioggia" per predicare, contro ogni buon senso, la fraternità tra i popoli), un certo lirismo (la giovane atleta nera

che, di superlativo in superlativo, diventa al termine della corsa "la più bella ragazza del mondo"), un'unione profonda tra l'immagine e le parole.

Georges Guy, "Image et Son", n. 161-162, aprile-maggio 1963

The first part of the film is in Helsinki during the Olympics: the stadium, the city, the athletes' accommodation, etc. It is here, in particular, that the director experiments with his taste for an unexpected approach and his fondness for meaningful details. The second, longer, part of the film is a documentary about the most important sporting events. For someone who is not sporty it can be annoying, but the dwindling interest is often revived by the human aspect of the event, the sportsmen and women stop being machines and become human beings. The commentary pauses briefly to bid farewell to an athlete who is leaving, to remind us that a career is ending; a real tribute to human effort replaces the impersonal report. Elsewhere there is a poetic atmosphere to celebrate the Zátopek's feats, but it is done to emphasise the ethical value of the great athlete's effort, to try and soften the legend which suggests that this man is a machine. Finally, the athletes are not always shown fully exerting themselves: we also see them in training, a closer look that achieves the humanity that the scenery of the great stadium, the crowd and the impeccably marked lanes at times tends to conceal. All of this presents, albeit timidly, the deep human character of the film by Chris Marker, who points the camera at the faces rather than at the anonymous crowd. Finally, the commentary previews the following films by Chris Marker, whose forehead at times appears in the shooting. Nothing is missing, the humour and quotes (for example the young Barbara's attempt to suddenly intervene at the microphone "dripping with water, radiant in the rain" to preach, against any common sense, the brotherhood among populations), a certain poetry (the young black athlete who becomes ever more "the most beautiful girl in the world"), a deep union between images and words.

Georges Guy, "Image et Son", n. 161-162, April-May 1963

DIMANCHE À PÉKIN

Francia, 1956 Regia: Chris Marker

■ Scen., F.: Chris Marker. M.: Francine Grubert. Mus.: Pierre Barbaud. Su.: Studios Marignan. Int.: Guilles Quéant (narratore). Prod.: Madeleine Casanova-Rodriguez per Pavox Films, Argos Films ■ DCP. D.: 18'. Col. Versione francese / *French version* ■ Da: Argos Films ■ Restaurato dal laboratorio Éclair a partire dal negativo 16mm Kodachrome e da L.E. Diapason (per il suono) / *Restored by Éclair laboratories from a 16mm Kodachrome negative and L.E. Diapason (for the sound)*

Credo che Chris Marker abbia dovuto tener conto delle difficoltà di distribuzione di un film di più di venti minuti. Perlomeno ha saputo trasformare questa necessità in stile, al punto che il nostro rammarico cede alla riflessione. Il soggetto era così ampio che un documentario su di esso poteva essere soltanto o lunghissimo o breve. Così com'è, *Dimanche à Pékin* non ci lascia insoddisfatti, ma affascinati.

Come *Les Statues meurent aussi*, film nel quale Chris Marker ha collaborato con il suo amico Alain Resnais [...], *Dimanche à Pékin* mi sembra corrispondere a una concezione nuova del 'documentario'. Questa parola, in questo caso troppo banale, serve solo a indicare l'origine della materia prima visiva. [...] Il reportage che Chris Marker ci porta dalla Cina è un atto al tempo stesso di informazione, di poesia e di critica. Ma ciò che distingue questa impresa dalle altre che l'hanno preceduta con lo stesso intento sono i mezzi adottati. Di *Dimanche à Pékin* si può dire senza dubbio che è un film di montaggio, ma Chris Marker conferisce a questo termine generico un significato radicalmente nuovo. Il montaggio nel senso tradizionale si fonda sul supporto delle immagini e sul senso che deriva dal loro accostamento. Quale che sia la funzione del montaggio, i suoi poteri derivano dall'immagine e dalla sua metrica. È in un certo senso a due dimensioni sul piano dello schermo. Se suscita, inoltre, sentimenti o idee è per induzione, come si suol dire per una corrente indotta. Nei film di Chris Marker il montaggio è basato su tre elementi, le immagini, il rapporto tra di esse e quello con il commento, concepito come un'esplicitazione dell'immagine e come elemento



Dimanche à Pékin

costitutivo del film, che non potrebbe essere definito senza queste tre coordinate. Di *Dimanche à Pékin* sarebbe anche giusto dire che si tratta sia di un'opera essenzialmente letteraria sia di un'opera di natura cinematografica; ma l'una e l'altra cosa potrebbero anche essere false. Abbiamo ascoltato, certamente, altri commenti brillanti, profondi e poetici [...] ma nessuno, credo, così dialetticamente legato alle immagini. Esposte e immobilizzate in un album, quelle che ci vengono qui proposte sarebbero talvolta molto belle, talvolta di una notevole banalità, ma il testo incide sempre su di esse come l'acciaio della rotellina sulla selce per farne scaturire la scintilla.

André Bazin, 'Sur les routes de l'URSS' et 'Dimanche à Pékin', "France-Observateur", 27 giugno 1957

I think Chris Marker must have taken into consideration the inherent difficulties involved in trying to get a film distributed that only lasts just over twenty

minutes. In any case, he certainly knew how to transform a necessity into a style, so much so that our own sorrow gives way to reflection. The subject matter is so vast that a documentary on it could only be either extremely long or extremely short. As it is, Dimanche à Pékin does not leave us dissatisfied, but intrigued.

Like Les Statues meurent aussi, a film Chris Marker made together with his friend, Alain Resnais [...], Dimanche à Pékin seems to reflect a new concept of documentary filmmaking. The term 'documentary' is too banal to describe this kind of film. We use it here for convenience sake to refer to the origin of the images [...] The report Chris Marker brings us from China is at once a body of information, an expression of poetry and a critique. What truly distinguishes this film from predecessors produced with the same intent is the means by which it was made. Dimanche à Pékin is without a doubt a montage film, but Chris Marker imbues this generic term with radically new meaning. In a traditional sense,

montage is based on what supports the images and the meaning expressed by their sequence. Whatever the function of montage editing, its power comes from the images chosen and the rhythm with which they are shown. It is in a way adding another dimension to the flatness of the screen. If it is further able to evoke feelings and ideas, it is by induction, like electro-magnetically induced current. In Chris Marker's films, the montage process relies on three elements: the images, the relationship between the images and their relationship to the commentary, conceived as an explanation of the images and as a constitutional element of the film, which could not be defined without reference to these three components.

We could also say that Dimanche à Pékin is essentially as much a literary piece of work as it is a cinematic one, although both of these assertions may also be false. We certainly have heard other brilliant, profound and poetic comments [...] but none have been so dialectically linked to the images. Displayed frozen in an album, the images offered here are often very beautiful, and other times extremely banal, but the text rubs against them like the steel wheel of a lighter on the flint, producing sparks.

André Bazin, 'Sur les routes de l'URSS' et 'Dimanche à Pékin', "France-Observateur", June 27, 1957

LETTRE DE SIBÉRIE

Francia, 1958 Regia: Chris Marker

■ T. int.: *Letter from Siberia*. Sog., Scen.: Chris Marker. F.: Sacha Vierny, Chris Marker. Mus.: Pierre Barbaud. Su.: Studios Marignan. Prod.: Anatole Dauman per Argos-Film, Procinex. Pri. pro.: 29 ottobre 1958 ■ DCP. D.: 58'. Col. Versione francese / *French version* ■ Da: Argos Films ■ Restaurato dal laboratorio Éclair a partire da un internegativo e da L.E. Diapason (per il suono) / *Restored by Éclair laboratories from a internegative and L.E. Diapason (for the sound)*

Vi scrivo da un paese lontano... Le parole che aprono il più famoso dei commenti cinematografici sono come l'origine di una specie, il film-saggio, definito dalla mol-



Lettre de Sibérie

tepicità dei suoi materiali (fotografie, elementi antropologici, immagini di animali preistorici ma anche dei cani cosmonauti Laika e Mishka, incisioni, performance rituali, persino cinema d'animazione, il costante intreccio di serio e di giocoso, sempre riflettendo sull'incontro dell'antichissimo e del moderno); ugualmente rispettoso del reale e dell'immaginario (là dove la realtà meglio si rivela); con suono e immagine in costante dialogo, mentre il visivo e l'acustico si fondono dando luogo a un'arte dell'invisibile.

L'originalità di *Lettre de Sibérie* venne acutamente individuata da André Bazin in una recensione scritta pochi giorni prima della morte, nel 1958: "*Lettre de Sibérie* è un saggio in forma di reportage cinematografico sulla realtà siberiana passata e contemporanea. O ancora, adattando la formula usata da Vigo per *À propos de Nice* ('un punto di vista documentato'), direi: è un saggio documentato attraverso il cinema. Dove la parola chiave è saggio, inteso nello stesso senso che ha in letteratura: un saggio storico e politico, ancorché scritto da un poeta". O ancora: "L'elemento originario è la bellezza del sonoro, ed è da qui che la mente viene condotta verso l'immagine. Il montaggio procede dall'orecchio all'occhio". Questa dovrebbe essere considerata come la definizione

di una nuova dimensione di montaggio.

Anche le dimensioni della città di Yakutsk sono sconcertanti: il fiume che la attraversa, la Lena, è cinque volte più largo e cinquanta volte più lungo della Senna. Come osserva il regista, l'Unione Sovietica è un paese di cui si parla solo in termini d'inferno o di paradiso. Un'osservazione che acquista evidenza nella celebre immagine ripetuta di uno stesso angolo di strada, interpretato da tre diverse 'posizioni': la posizione comunista (qui ci si fa gentilmente gioco dello "stile documentario del realismo socialista, dove la regola è che qualsiasi immagine deve essere, come la moglie di Stalin, al di sopra d'ogni sospetto. Tutto sempre e solo positivo, all'infinito: qualcosa che suona molto strano, provenendo dal paese della dialettica"), l'antitetica posizione capitalista e infine la posizione neutrale, ben presto a sua volta oggetto d'ironia...

Di nuovo, è Bazin che sintetizza al meglio: "La sola presentazione dell'antitesi costituirebbe già una trovata brillante e sufficiente a rinfrancare lo spirito, ma rimarrebbe appunto al livello della battuta di spirito: è a questo punto che l'autore ci propone il terzo commento, imparziale e minuzioso, che descrive oggettivamente lo sfortunato mongolo come uno yakuta afflitto da strabismo. Qui siamo ben al

di là dell'astuzia e dell'ironia, perché ciò che Chris Marker ci sta implicitamente dimostrando è che l'obiettività è ancora più falsa dei due punti di vista partigiani; detto altrimenti che, almeno per quel che riguarda certe realtà, l'imparzialità è un'illusione. L'operazione alla quale abbiamo assistito è dunque precisamente dialettica; è consistita nel gettare sull'immagine tre diversi fasci di luce intellettuale, e di riceverne l'eco".

Lettre de Sibérie è la versione nobile di un *travelogue*, considerato di solito la forma più modesta del documentario: le osservazioni su un luogo finora mai descritto diventano, poco alla volta e misteriosamente, la più simpatetica riflessione sull'umanità e sulle sue stanze mentali, al di là dell'ideologia. Ora che la vita creativa di Chris Marker si è chiusa per sempre, possiamo constatare che *Lettre de Sibérie* ha mantenuto la sua posizione speciale, resta il suo viaggio più famoso: un viaggio verso nessun posto, o più precisamente al centro del mondo. La sua stessa semplicità produce un film di strana bellezza e – bel paradosso, essendo il film su un paese dominato dal compromesso – uno degli sguardi cinematografici definitivi di una sinistra irriducibile al compromesso.

Peter von Bagh

I am writing to you from a faraway country... *The most famous of commentaries begins what is perhaps the origin of the species – the modern essay film, defined essentially by the multiplicity of materials (photos, anthropological materials, images of ancient animals as well as Laika and Mishka, engravings, ritualistic performances, even animation, the constant mix of the serious and the joyous, always wondering about the encounter between the very ancient and the modern); respecting the concrete and the imaginary alike (where reality most beautifully reveals itself); with sound track and image in constant dialogue, the visual and the aural intermingling into an art of invisibility.*

The originality of Lettre de Sibérie was best characterized by André Bazin in a contemporary review (written only a few days before his death in 1958): "Lettre de Sibérie is an essay in the form of a cinematographic report about the reality of the Siberian past and present. Or again,

adopting Vigo's description of À propos de Nice ('a documented point of view'), I would say: an essay documented by the film. The important word, essay, is understood in the same sense as in literature: an essay that is both historical and political, and written by a poet". And: "The primordial element is the sonorous beauty and it is from there that the mind must leap to the image. The editing is done from ear to eye". Which should be mentioned as one definition of a new dimension of montage.

The dimensions of Yakutsk are surely perplexing; its river, called Lena, is five times broader and 50 times longer than the Seine. As the director remarks, the Soviet Union is a country that is always spoken about only in the terms of hell or paradise. This is beautifully observed in the famous repeated image where the same shot of a street corner is interpreted from three angles: the communist (mocking gently "the documentary style of Soviet social realism in which the rule was that all images, like the wife of Stalin, had to be above suspicion. Positive – Positive – Positive until infinity – something which is very strange coming from the country of the dialectic"), its antithesis or capitalist, then the neutral one, or perhaps more accurately the mock-objective.

Again, Bazin sums it up best: "The single antithesis would already constitute a brilliant find, sufficient to delight the mind, but it would remain facile, like a joke: that's when the author gives us the third commentary, impartial and meticulous, which objectively describes the unfortunate Mongol as a Yakout afflicted with a squint. And this time we are far beyond jokes and irony, because what Chris Marker just demonstrated implicitly is that objectivity is more false than the two partisan points of view, which is to say that, at least with respect to certain realities, impartiality is an illusion. The operation we have witnessed is therefore precisely dialectical, it consisted of sending three different intellectual beams to the same image and receiving their echo".

Lettre de Sibérie is an ennobled version of a travelogue, known as the most pitiful variation of the documentary: facts about a place that at first is simply non-descript gradually and almost mysteriously become the kindest of reflections about the

people and the private chambers of their minds, beyond ideology. As the creative life of Chris Marker has ended, we can see that this film has kept its special position as his most famous trip: a voyage to nowhere, or more accurately to the center of the world, the very ordinariness inspires a film of strange beauty and – paradoxically being about a country full of compromises – one of the defining moments of a cinematographic world view that is uncompromising Left.

Peter von Bagh

DESCRIPTION D'UN COMBAT

Francia, 1960 Regia: Chris Marker

■ T. int.: *Description of a Struggle*. Sog., Scen.: Chris Marker. F.: Ghislain Cloquet. M.: Eva Zora. Mus.: Lalan. Su.: SIMO. Int.: Jean Vilar (narratore). Prod.: Wim van Leer, SOPHAC. Pri. pro.: 27 aprile 1961 ■ Digibeta. D.: 54'. Col. Versione francese / French version ■ Da: Israeli Film Archive – Jerusalem Cinémathèque

Chris Marker è un poeta del nostro tempo. Ha approssimativamente l'età della rolleiflex che porta intorno al collo. Non ha scritto poesie, non colleziona stati d'animo: *viaggia*. Vaga. Osserva. Forse guarda il mondo come altri si dedicano alla lettura: con passione e curiosità, saltando all'occasione qualche pagina, per poi ritornarci più tardi. Forse prende anche degli appunti, delle fotografie. Ma non è sicuro. In ogni caso, non è né un diario di bordo, né un quaderno di schizzi, né un album di fotografie quello che lui riporta dalle sue peregrinazioni, ma sono dei film (di lunghezza inusuale), o quest'oggetto bizzarro, *Les Coréennes* [libro di fotografie di Chris Marker, Seuil, Paris 1959], che sfida sia le leggi della scrittura (ma non nella misura che avrebbe voluto) sia quelle dei generi letterari. [...] In *Lettre de Sibérie* e in *Description d'un combat* le immagini vibrano come il timbro di una voce. E come non c'è voce senza timbro, non c'è, in Chris Marker, immagine (intendo dire, beninteso, l'immagine e il suo accompagnamento sonoro), dove non si avverta la personalità particolare del suo autore. Dipende dal fatto che ogni immagine di *Description d'un combat* è il rac-

conto condensato, ellittico, di un'esperienza, di una presa di possesso del reale da parte di uno spirito e di una sensibilità che sono lo spirito e la sensibilità di Chris Marker. [...] Al fondo l'arte di Marker rassomiglia molto a quegli amalgami che in pittura si chiamano collage. Max Ernst diceva scherzando: "Se è la piuma che fa il piumaggio, non è la colla che fa il collage". Diciamo, parallelamente, che non è l'immagine che fa i film di Chris Marker. E neppure il commento. Ma senz'altro il montaggio di commento e immagine per il quale Bazin proponeva la definizione di *montaggio orizzontale*. Un montaggio estremamente originale, perché si manifesta al principio del film e non, come d'abitudine, nella sua fase conclusiva. È necessario precisare inoltre che non si tratta in questo caso di montaggio in senso tecnico (è evidente che dal punto di vista tecnico Marker deve necessariamente montare *dopo* le riprese e la trascrizione del commento), ma dell'attitudine umana di Marker di fronte alla realtà. Montare è, prima di ogni considerazione tecnica, un certo modo di vedere il mondo o, se si preferisce, di manifestarsi al mondo.

André S. Labarthe, *Le Rolleiflex de Christophe Colomb*, "Cahiers du cinéma", n. 122, agosto 1961

Chris Marker is a modern-day poet. He is about the same age as the rolleiflex he carries around his neck. He has not composed poetry, he is not a collector of moods: he travels. He wanders. He observes. Perhaps he sees the world the way other people read books: with passion and curiosity, sometimes skipping a few pages, to go back and read them later. Maybe he is taking notes with his photographs. But you can't be sure. In any case, they neither constitute a captain's log nor a sketch book nor an album of souvenir photos from his pilgrimages, but rather movies (albeit of a very unusual length). This bizarre object, Les Coréennes [photography book by Chris Marker, Seuil, Paris 1959], stretches the boundaries of writing (though not as much as he would have liked) and the definitions of literary genres [...]. In Lettre de Sibérie, in Description d'un combat, images vibrate like voices. And, just as every voice has its own timber, so each of Chris Marker's images (and by that of course I mean the



Description d'un combat

images with their audio accompaniment), emanates with his particular vibration. Each image of Description d'un combat is a condensed, elliptical tale of an experience; a taking possession of reality by that unique spirit and sensitivity that is Chris Marker. [...] All in all, Marker's art resembles that synthesis of images that in painting is known as collage. As Max Ernst ironically said, "If the feathers make the plumage, it is not the glue that makes the collage". Similarly, we can say: it is not the images that make a Chris Marker film. Nor is it the commentary. But it is the editing of the commentary together with the images, for which Bazin coined the phrase horizontal editing. Such a technique is extremely novel, because it is imposed right from the start of the filmmaking process rather than, as is usually the case, as the final step. We need to emphasize that we are not speaking of editing in terms

of a strictly technical process (obviously Marker needed to technically edit his films after having filmed and commented on them), but rather as Marker's human response to reality. Editing is much more than just a technical aspect of the filmmaking process, it is first and foremost a reflection of how the director sees the world, or, if you prefer, how he expresses what he sees to the world.

André S. Labarthe, *Le Rolleiflex de Christophe Colomb*, "Cahiers du cinéma", n. 122, August 1961

LA JETÉE

Francia, 1962 Regia: Chris Marker

■ Sog., Scen., F.: Chris Marker. M.: Jean Ravel. Scgf.: Jean-Pierre Suché. Mus.: Trevor Duncan. Su.: SIMO. Int.: Jean

Négroni (narratore), Hélène Chatelain, Davos Hanich, Jacques Ledoux, André Heinrich, Jacques Branchu, Pierre Joffroy, Étienne Becker, Philbert von Lifchitz, Ligia Borowczyk, Janine Klein, Bill Klein, Germano Facetti. Prod.: Anatole Dauman per Argos Films. Pri. pro.: 21 marzo 1963 ■ DCP. D.: 28'. Bn. Versione francese con sottotitoli fiamminghi / French version with Flemish subtitles ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique per concessione di Argos Films

La Jetée si presenta subito come una meditazione sul Tempo. Meditazione coerente. La durata è vissuta, ma il Tempo è pensato; più di un filosofo ha voluto convincercene. [...] Se il Tempo è pensiero, e il pensiero logos, il linguaggio è sicuramente il veicolo migliore per navigare nel Tempo. Quando gira *La Jetée*, Chris Marker è ancora, è soprattutto un cineasta

della parola. Il verbo, per lui, è primario. È il commento che dona alle sue immagini la loro unità, la loro continuità, il loro dramma e il loro senso definitivo. Per questo film, il suo cinema trae dal linguaggio questa cosa favolosa, e così banale che la si dimentica, che può conciliare l'immaginario e il reale, l'impossibile e il possibile, il presente dell'enunciazione con tutti i deliri, tutte le vertigini dell'enunciato. [...] Il montaggio immagine/discorso di *La Jetée* gioca con i tempi della grammatica per giocare con il Tempo, per tentare di ritrovare il tempo dello spirito e quello del mondo. Costruisce uno strano futuro anteriore, un futuro passato, a venire e già venuto (dato che lo si racconta). E l'innocenza, la 'naturalità', la prontezza con cui il passato è ancora qui, il futuro si scopre già presente e già passato, fanno di noi stessi, spettatori di questa apocalisse, dei *sopravvissuti*.

[...] *La Jetée* è un film composto non di inquadrature immobili, ma di fotogrammi, di fermi immagine. Nel 1963 l'esperienza non è nuova. Resnais prima, Marker poi, si inseriscono in un tradizione che parte dal 1940, e che ha nell'italiano Luciano Emmer con i suoi film sull'arte il suo principale esponente [...]. La sfida di *La Jetée* era di porre il cinema in contraddizione con i propri mezzi, di costringerlo a superare esteticamente i propri limiti, di agire d'astuzia con i suoi codici, forzarlo a negarsi nella sua essenza e poi rivendicarli improvvisamente in quell'istante magico che ha fatto la gloria del film: una foto si muove! Mentre il cinema, tradizionalmente, afferma: "questo è e diventa", e mentre la fotografia dice: "Questo è stato", oppure: "Questo ancora è, ma cristallizzato in un vuoto di Tempo", il film di Marker con il suo recitativo off e la provocante immobilità delle sue immagini, dice: "Questo è, sarà ed è stato" contemporaneamente.

Barthélemy Amengual, *Le Présent du futur*. Sur *La Jetée*, "Positif", n. 433, marzo 1997

La Jetée is first of all a meditation on the concept of Time. A coherent meditation. The duration of time is something we experience, but the concept of Time is something we think about, as more than one philosopher has tried to convince us. [...] If Time is Thought and Thought is



La Jetée

Reason, than Language is surely the best vehicle for Time travel. When he was making La Jetée, Chris Marker was still first and foremost a verbal filmmaker. Words, for him, were paramount. They provided the unifying commentary to his images, giving them continuity, drama and definitive meaning. In this film, it is language which provides this element which is at once fantastic and so banal as to be easily overlooked that allows us to blend fantasy and reality, the impossible with the possible, the moment of uttering with all the dizzy deliriousness of the thing uttered. [...] The editing of the images and dialogues in La Jetée plays with grammar tenses to play with Time, in an attempt to locate the time of the spirit and the time of the world. It uses a strange future perfect tense, a past future tense, to express what is to come that has already happened (since someone is telling it); the 'innocence' and 'naturalness', the readiness with which the past is still happening and the future, we discover, is already here and already finished, which means that we, the spectators of the apocalypse, are its survivors.

[...] *La Jetée* is a film composed, not of shots of unmoving images, but of a series of stills. In 1963 this was not a novel idea. Resnais, and later Marker, were finding their place amidst a movement – deal-

ing with films about art – born in 1940, whose major proponent was the Italian filmmaker Luciano Emmer [...]. The challenge of La Jetée lay in having cinema contradict itself by its own means, forcing the medium to overcome its limitations esthetically, acting cleverly, using its own codes, forcing it to negate its own essence only to then suddenly be vindicated in that magical moment which has made the film famous: a frame in movement! While cinema, traditionally, affirms, "this is how it is and how is to be," and photography says, "this is how it was", or "this is how it still is, but frozen in the vacuum of Time", Marker's film, with its voice-over commentary and the provocative immobility of its images, states, "This is how it is, how it will be and how it was" all at once. Barthélemy Amengual, Le Présent du futur. Sur La Jetée, "Positif", n. 433, March 1997

LE JOLI MAI

Francia, 1962

Regia: Chris Marker e Pierre Lhomme

■ T. int.: *The Merry Month of May*. Scen.: Chris Marker, Catherine Varlin. F.: Pierre Lhomme, Étienne Becker, Denys Clerval, Pierre Villemain. M.: Eva Zora, Annie



Le Joli mai

Meunier, Madeleine Lecomperre. Int.: Yves Montand (commento). Prod.: Catherine Winter, Gisèle Rebillon per Sofracrima. Pri. pro.: 2 marzo 1963 ■ 35mm. D.: 145'. Bn. Versione francese / *French version* ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film ■ Restaurato da / *Restored by* CNC - Archives Françaises du Film. Un primo restauro fotochimico è stato realizzato nel 2009 da CNC - Archives Françaises du Film con tagli di 17 minuti rispetto alla versione originale voluti da Chris Marker e Pierre Lhomme. Nel 2012 il laboratorio Mikros Image, con il sostegno di CNC, ha realizzato una scansione 2K, con restauro digitale dell'immagine e del suono. Sono stati apportati nuovi tagli, in quanto gli autori non hanno mai considerato la versione iniziale del film come definitiva / *The first photochemical restoration was made in 2009 by CNC - Archives Françaises du Film having been cut by 17 minutes from the original version, as desired by Chris Marker and Pierre Lhomme. In 2012 Mikros Image laboratory, with support from CNC, made a 2K scan,*

with digital restoration of the image and sound. New cuts were made because the directors never considered the original version to be definitive

Dopo i film sull'Africa, la Siberia, la Cina, Israele e Cuba, ecco il primo film di Chris Marker che si concentra su Parigi, presentata come "la città più bella del mondo, che vorremmo vedere per la prima volta all'alba, senza averla mai vista prima, senza ricordi, senza abitudini, città da perlustrare come un detective, con un telescopio e un microfono". Il film è acutamente dedicato – parafrasando Stendhal – *to the happy many*. E di vera felicità si tratta: persone – alcune famose, perlopiù gente comune – che festeggiano la fine dell'atroce guerra d'Algeria (le 55 ore del materiale originale furono girate nel primo mese di maggio dopo la guerra), che si ritrovano in un fugace momento collettivo alle soglie dell'utopia. Forse tutto svanirà presto – la durezza del reale non ci viene risparmiata: i salari bassi, le disuguaglianze, la violenza della polizia, i nuovi

sviluppi dell'industria delle armi.

Secondo l'autore, la prima parte del film (la durata finale è di due ore e mezzo) è una presentazione dello spazio, la seconda del tempo. Immagini e parole producono in realtà continui spostamenti temporali, mentre la magistrale fotografia di Pierre Lhomme, con la sua incredibile ricchezza, restituisce sia la bellezza classica della città, sia le audacie della tecnologia moderna, sempre oggetto, per Marker, di profondo entusiasmo. La cinepresa svela, momento dopo momento, le forme dell'inatteso, nel paesaggio urbano e antropologico; filmando i gruppi di persone Marker non perde nessun dettaglio, nessun viso o gesto individuale, e nemmeno la sensazione del tempo atmosferico, della natura. Il montaggio, qui tanto più invisibile che nei suoi celebri e straordinari film di montaggio, procede secondo regole dettate dal materiale stesso: "All'inizio, una scena sviluppava i temi impostati dalle interviste; poi, durante il montaggio, diventava evidente che in alcune occasioni un argomento ne generava un

altro totalmente diverso, e l'aggancio tra i due temi produceva qualcosa di differente da ciò che avevo inizialmente immaginato. La vita faceva emergere nuove connessioni, a volte grazie a una sola immagine. Il film cominciava a vivere di vita propria, improvvisamente aveva le sue proprie regole”.

Come molti capolavori, *Le Joli mai* è inclassificabile – film-saggio, cinema di poesia, *cinéma-vérité* (al pari di quella sorta di film gemello, e tuttavia completamente diverso, che è *Cronique d'un été* di Rouch e Morin). Qualunque cosa sia, per me è forse il più bello dei film di Chris Marker. Riservo l'ultimo paragrafo al commento, letto da Yves Montand: il più lirico che abbiamo mai sentito al cinema. “E ora, cosa dite? Siete a Parigi, la capitale di un paese ricco. E sentite una voce segreta che vi dice che finché la povertà esisterà voi non potrete essere ricchi, finché ci sarà gente angosciata voi non potrete essere felici, finché ci saranno prigionieri voi non potrete dirvi liberi”.

Peter von Bagh

After Africa, Siberia, China, Israel and Cuba comes the first film focused on Paris by Chris Marker, introduced – Simone Signoret is speaking – as “the most beautiful city in the world. One would like to see it for the first time at dawn, without having seen it before, without memories, without habits. One would like to track it like a detective, with a telescope and a microphone”. The film is aptly dedicated – paraphrasing Stendhal – “to the Happy Many”. And true happiness it is: people – some known, most ordinary – are enjoying the end of the atrocious Algerian war (Marker's 55 hours of film were shot during the first May following the war), living the short collective moment on the threshold of utopia that might soon vanish. The cruel realities are not hidden: miserable salaries, inequality, police violence, new developments in the munitions industry. According to the author, the first part of the two and half hour film is a presentation of space, the second of time. Both images and words create time travel over and over, as the masterful, rich cinematography of Pierre Lhomme conveys both the classic beauty of a city and the brave new world of modern technology, always one of the core areas of Marker's deep en-

thusiasm: the camera constantly produces unexpected elements, in the cityscape and in people. Marker never misses details and facts about groups, gestures and individual faces that are generally overlooked, and such images emerge from the weather or nature as well. The editing, more invisible than in most of Marker's montage masterpieces, proceeds according to the laws that arose from the material: “In the beginning a plan was developed with themes according to which the interviews would be conducted. But during the editing, it was revealed that on certain occasions a theme yielded something completely different and that the linking of these themes was different than what I had envisioned abstractly. In life new connections turned up, sometimes due to an image. The film began to have a life of its own, and suddenly it had rules of its own”.

Like many of the most beautiful films, Le Joli mai is unclassifiable – essay, film poem, cinéma vérité (as such, a sister film, yet totally different from Rouch and Morin's Chronique d'un été). Whatever it is, for me it might be Chris Marker's finest film.

Yves Montand reads the most lyrical commentary the cinema has given us: “So what do you say? You are in Paris, the capital of a rich country. You are hearing

a secret voice that tells you that as long as poverty exists you cannot be rich, as long as people are in distress you cannot be happy, as long as there are prisons you cannot be free”.

Peter von Bagh

LA SIXIÈME FACE DU PENTAGONE

Francia, 1968 Regia: Chris Marker e François Reichenbach

■ T. int.: *The Sixth Face of the Pentagon*. F.: François Reichenbach, Chris Marker, Christian Odasso, Tony Daval. M.: Carlos de los Llanos. Su.: Antoine Bonfanti. Prod.: Chris Marker, Catherine e Pierre Braunberger per SLON, France-Opéra Films, Film de la Pléiade ■ DCP. D.: 25'. Col. Versione francese e inglese / *French and English version* ■ Da: Les Films du Jeudi

Un anno dopo aver contribuito a fondare il gruppo SLON (Société de Lancement des Œuvres Nouvelles) e dopo il collettivo *Loin du Viêt-nam*, Chris Marker filma in 16mm il giorno di un'utopia: il 21 ottobre 1968 centomila giovani studenti e una minoranza di hippy che rifiutano la guerra del Vietnam, “rompono con la tradizione delle marce platoniche”, e trentacinquemila



Chris Marker

di loro entrano nel sacro spazio militare del Pentagono, illudendosi di “paralizzare per un istante la macchina da guerra”. A distanza di quarantacinque anni il medio-metraggio realizzato da Marker con l'apporto di vari operatori (fra i quali François Reichenbach) condensa l'utopia di una generazione: quella dei giovani studenti americani che bruciano i fogli matricolari in un rito liberatorio (che costerà loro cinque anni di prigione) e protestano contro l'orrore di una guerra di cui hanno riconosciuto l'assurdità, allestendo piccoli spettacoli di mimi e canzoni, ascoltando gli oratori che li incitano a ribellarsi contro la guerra in un happening festoso e pacifico. Marker ritrae i volti di questi ragazzi che sognano di cambiare il mondo ma filma anche i lineamenti dei neonazisti statunitensi, che sembrano discendenti dei loro antesignani tedeschi. Riassumono il loro ‘pensiero’ in una scritta – “Gasate i Viet” – al cui proposito Marker commenta: “il loro argomento è lo stesso dei generali”. Nello stesso spazio, divenuto emblematico, ci sono anche altre Americhe e Marker riprende scene che definisce di “follia americana”: un prete che tuona da un pulpito improvvisato contro il comunismo ateo, con la scritta sottostante “fate prima la guerra e poi l'amore”, intanto “gli altoparlanti fanno dialettica e gli hippy esorcizzano”. Poi sfilano gli ex combattenti, alcuni della seconda guerra mondiale, altri, molto più giovani, già reduci dal Vietnam. Nel commento over Marker racconta anche come si sia sviluppata la rivolta e ricorda il caso dell'Università di Brooklyn, tradizionalmente tranquilla, dove è sciaguratamente intervenuta la polizia per reprimere pochi ribelli provocando un'insurrezione generale in loro difesa: “eterna stupidità dei poteri”.

Ma anche i soldati, resi anonimi da elmi e uniformi, sono poco più che ragazzi e l'autore si sofferma su una fotografia in bianco e nero dove una giovane tende una rosa ai militi, poi la getta ai loro piedi dicendo “Nessuno di voi avrà il coraggio di raccogliere un fiore”. Poi il clou: una dozzina di manifestanti si accorge di un varco nel servizio d'ordine e ne approfitta, arrivando sulla soglia di una porta del Pentagono, dove però vengono malmenati dai militari. Uno dei manifestanti sanguina copiosamente dalla testa ma non si ferma: il primo piano del suo volto

indignato diventerà anche una celebre inquadratura ripresa in *Le Fond de l'air est rouge* (1977).

Roberto Chiesi

A year after helping set up the group SLON (Société de Lancement des Œuvres Nouvelles), and subsequent to the collective effort Loin du Viêt-nam, Chris Marker made a 16mm film commemorating a day of utopia: on October 21, 1968 one hundred thousand young students, flanked by a smaller group of hippies, repudiated the war in Vietnam, “breaking with the tradition of Platonic marches”. Thirty-five thousand of them breached that sacred military space known as the Pentagon, thinking they would be able “for one instant to paralyze the War Machine”. Forty-five years later, Marker's medium-length film, made with the help of a number of cameramen, including François Reichenbach, sums up the utopia of a generation. Young American students burned their draft cards in a rite of freedom (an act which would cost them five years in jail) and protested against a war they recognized as absurd in a peaceful and celebratory ‘happening’. The event included performances, mime shows and concerts, and rousing speeches inciting them to rebel against the war. Marker records the faces of these kids who dreamed of changing the world, but also the features of their American neo-Nazi antagonists, who look like direct descendents of their German forebears, their credo summed up in a sign: “Gas the Vietnamese”. Marker commented that, “their arguments are the same as the generals”. It became emblematic at the time that there were many different “Americas”, and Marker filmed scenes that defined the “American madness”: a preacher thundering from an improvised pulpit against communist atheism, with a sign saying, “first make war and then make love”, while “loud-speakers spout dialectics and hippies exorcize”. Then there is a veterans' parade, with some soldiers from the Second World War, and others, much younger, already returned from Viet Nam. In the voice-over, Marker tells how the protest came to be organized and reminds us of the story from Brooklyn University, traditionally a peaceful campus, where the deplorable action by the police to repress a handful

of protesters resulted in a major insurrection in their defense: “the eternal stupidity of the powerful”.

*But even the soldiers, rendered anonymous in their uniforms and helmets, are little more than children. The director pauses on a black and white photo of a youth holding out a rose to the soldiers, and then throwing it to the ground, declaring, “None of you even have the courage to pick a flower”. And the key scene: a dozen protesters notice a gap in the wall of police and take advantage to attempt to storm the Pentagon, getting as far as the entrance, where they are beaten back by police. One of the protesters, bleeding profusely from a head wound, refuses to be stopped. The close up on his indignant face was also to become one of the most famous images in *Le Fond de l'air est rouge* (1977).*

Roberto Chiesi

...À VALPARAÍSO

Francia-Cile, 1963

Regia: Joris Ivens. Testo: Chris Marker

■ Scen.: Joris Ivens. F.: Georges Strouvé. M.: Jean Ravel. Scgf.: Georges Strouvé. Mus.: Gustavo Becerra. Int.: Roger Pigaut (narratore). Prod.: Philippe Lifchitz, Anatole Dauman per Argos Films, Cine Experimental de la Universidad de Chile ■ 35mm. D.: 27'. Bn e Col. Versione francese / French version ■ Da: Argos Films per concessione di Capi Films

Ho voluto mostrare la difficile situazione dell'America Latina attraverso l'esempio di questo grande porto, oggi defraudato del suo antico ruolo di prospero crocevia del Pacifico. Valparaíso era ciò che oggi è Panama, e fu detronizzato dalla realizzazione nel canale negli anni Dieci. La povertà si è impadronita della città, morta come porto internazionale, ma con ancora una certa animazione come porto locale. La città è costruita su numerose colline, e ciò che mi ha affascinato sono i continui saliscendi sottolineati da innumerevoli scalinate e funicolari. Bisogna trasportare tutto in spalla dal basso. La vita è faticosa e difficile. Ma la gente vuole vivere. Il movimento delle funicolari ritma in modo strano l'esistenza. Accade qualcosa



Joris Ivens e Chris Marker sul set di ...*À Valparaíso*



...À Valparaíso

a ogni livello, in questa strana città terrazzata, con i suoi contrasti di povertà e falsa ricchezza. Io ho visto in Valparaíso il simbolo di ciò che si muove in America Latina. Pensate a quanto sarebbe accaduto di lì a poco proprio a Panama. Avevo giusto notato una curiosa caricatura presso la Biblioteca Nazionale di Santiago: si vedeva lo zio Sam che piantava un chiodo sulla cartina di Panama. Ho preso questa immagine, che si è rivelata profetica. Mi hanno detto che ho il 'fiuto' del futuro. In effetti, nei documentari, se si vuole raggiungere la verità nello sviluppo dinamico del racconto, bisogna approfondire l'attualità per arrivare alla verità storica. Il mio miglior sceneggiatore è la storia.

Joris Ivens, *Avec Joris Ivens à la chasse au Mistral*, intervista di Michel Capdenac, "Les Lettres françaises", n. 1034, 18 giugno 1964

I wanted to illustrate Latin America's difficulties through the example of this great seaport, now dispossessed of the prosperity it enjoyed when it reigned as the gateway to the Pacific. Valparaíso was then what Panama is today, but it was dethroned by the canal in 1910s. Poverty overtook the city as its role as an international port declined, although still today it maintains a certain vitality as a local port. The city is built on a series of hills and I was fascinated by its countless steep stairways and funicular railways. Everything has to be carried up. Life is tough and tiring. But people want to live. The rhythm of the funicular in a strange way sets the rhythm for living. Something is going on at every level in this strange, terraced city, with its contrast between poverty and false wealth. I saw Valparaíso as a symbol of what animates Latin America

and of what was about to happen to Panama. I had just seen an odd caricature at the National Library in Santiago, showing Uncle Sam driving a nail into a map of Panama. I held on to this image, which was to prove prophetic. They said I had 'a nose' for the future. In fact, if a documentary wants to arrive at the heart of the dynamic development of the story it is telling, it needs to go beyond the topical events and delve into its history. History is my major screenwriter.

Joris Ivens, *Avec Joris Ivens à la chasse au Mistral*, interview with Michel Capdenac, "Les Lettres françaises", n. 1034, June 18, 1964

Colore

Colore

Colore

Colore

Colore

Colore

Colore

Colore

Colore

Colore

Colore

Colore

Colore

Colore

Colore

Colore

L'EMULSIONE CONTA: ORWO E NOVÁ VLNA (1963-1968)

Emulsion Matters: Orwo and Nová Vlna (1963-1968)

Programma a cura di / Programme curated by Mariann Lewinsky
Note di / Notes by Anna Batistová, Briana Čechová e Tomáš Hála
In co-produzione con / In co-production with Národní filmový archiv



DOPRAVA OSOB
ZAKÁZÁNA !

Al centro di questa nuova sezione ci sono la pellicola fotochimica e le sue caratteristiche visive. Alla sua origine sta invece una constatazione: è diventato sempre più difficile vedere film girati in 35mm in copie 35mm. Eppure il film è un evento estetico legato al suo supporto materiale, e in questo l'emulsione riveste un ruolo fondamentale. A dire il vero, nel caso di questa prima edizione di *L'emulsione conta*, il programma dei film ha preceduto l'idea della sezione (fatto che nulla toglie alla legittimità di entrambi). Nell'autunno passato, infatti, ho chiesto ai colleghi di Praga di mostrarmi, insieme ai film del 1913 della collezione del Národní filmový archiv, una selezione di film cechi del 1963. Perché sempre 'cento anni fa' e mai cinquanta? La richiesta era che ci fosse qualcosa di interessante riguardante il colore, come in *Margheritine* del 1966, o che fossero in CinemaScope. Vladimír Opěla ha messo insieme una lista con una ventina di titoli, e ho potuto vedere film stupefacenti: *Limonádový Joe*, un western-musical satirico, con viraggi e imbibizioni; *Údolí včel*, un capolavoro profondo e di grandissima attualità; l'elegante bianco e nero di *Ikárie Xb 1*, film che Kubrick ha sicuramente visto prima di realizzare *2001: Odissea nello spazio*. Sulle scatole di tutti questi e di altri film leggevo, oltre al titolo e alla lunghezza, il nome della pellicola positiva: Orwo.

Orwo sta per Original Wolfen, nome di un complesso industriale a nord di Lipsia dove una volta lavoravano 15.000 persone e che ancora oggi, col nome di Orwo Filmotec e con soli 22 impiegati, produce una gamma di pellicole 35mm in bianco e nero.

Mariann Lewinsky

Essendo un paese piuttosto piccolo, la Cecoslovacchia dovette ricorrere a ditte straniere per rifornirsi del materiale necessario a produrre e proiettare film. Dopo il 1945 cercò di rendersi autosufficiente producendo proiettori cinematografici, ma per tutto il resto, pellicola compresa, continuò a dipendere dalle importazioni.

La pellicola negativa a colori usata fino a buona parte degli anni Sessanta era l'Agfacolor della Germania Est. Tuttavia, fin dalla metà degli anni Cinquanta l'industria cinematografica cecoslovacca aveva cominciato a sperimentare con pellicole di altre case europee e con i prodotti Kodak alla ricerca di materiale migliore. Malgrado i tecnici cechi si lamentassero spesso della qualità, le copie finali continuarono a essere stampate prevalentemente su pellicola Agfacolor (dalla metà degli anni Sessanta Orwocolor) prodotta a Est, più economica e facilmente reperibile. La necessità di una pellicola negativa di qualità superiore, soprattutto per la produzione in widescreen, creò le condizioni per una proficua sperimentazione: nei laboratori cechi furono sviluppate combinazioni di negativo Eastmancolor e positivo Orwocolor, di negativo bianco e nero Kodak e positivo Orwo. Sembra tuttavia che alcuni registi, soprattutto quelli che si erano abituati a usarlo fin dagli anni Quaranta, continuassero a preferire il negativo Orwo e Orwocolor. Il problema della pellicola cinematografica nella Cecoslovacchia del dopoguerra non è stato ancora approfondito. Con questa rassegna speriamo di suscitare interesse per l'argomento. I sette film prodotti tra il 1963 e il 1968 presentano varie combinazioni di Orwo e Kodak e un diverso uso della pellicola a seconda della tecnologia impiegata, come il widescreen anamorfico o la simulazione di imbibizione e viraggio.

Anna Batistová

This new section is dedicated to the photochemical film stock and its visual qualities. In these times it has become more and more difficult to see films shot on 35mm stock screened in 35mm prints. Yet a film is an aesthetic event and its visual impact depends to a significant degree on its material basis. And the emulsion plays a crucial part. To be honest, in this first installment of Emulsion Matters the film programme came into being before the section was properly created (taking nothing away from the legitimacy of both). Last autumn I asked the archivists of the Národní filmový archiv in Prague to show me, along with the films from 1913 a selection of Czech films from 1963, as a relief from the overexposure to films from a hundred years ago. Why always a hundred years ago and never fifty years ago? And maybe the films needed not even to be precisely from fifty years ago, but could be of interest regarding the use of color (like Daisies from 1966 which I knew) or be in CinemaScope. Vladimír Opěla chose a score of titles, and I met with amazing films: Limonádový Joe, a musical-western satire, with tinting and toning; Údolí včel, a profound masterpiece of highest actuality; Ikárie Xb 1 in elegant black and white, a film Kubrick has obviously seen before making 2001: A Space Odyssey. The label on the cans of all these and other films carried title, year and length and below the brand of the positive film stock: Orwo.

Orwo stands for Original Wolfen, the name of an industrial enterprise north of Leipzig where once 15,000 people worked. Today a mere 22 employees continue to produce a range of 35mm black and white film stock.

Mariann Lewinsky

As a rather small country, Czechoslovakia had to rely on foreign manufacturers for most of the technology utilized in the production of film. After 1945, the country tried to be self-sufficient by producing movie projectors, but for most other technology, including film stock, it remained dependent on imports.

The most popular negative color stock well into the 1960s was Agfacolor, produced in East Germany. By the mid-50s, the Czech film industry began experimenting with stock deriving from other European manufacturers as well as some Kodak products, looking for new and better color results. Despite the quality that Czech technicians often complained about, the lower cost and ready availability made the Eastern European Agfacolor (called Orwocolor by the mid-60s) the dominant stock for release prints. The demand for higher quality negative film, especially for widescreen productions, created a basis for experimentation – and peculiar combinations of Eastmancolor negative and Orwocolor positive, black and white Kodak negative and Orwo positive, were developed in Czech film labs. It seems though, that at least for some directors, Orwo and Orwocolor remained the negative of choice, mainly for those who had grown accustomed to shooting with it since the 1940s.

The issue of the film stock in post-war Czechoslovakia has not been fully researched until now. With this collection of films we hope to stir an interest in this topic. The seven films produced between 1963 and 1968 presented here show various combinations of Orwo and Kodak, as well as different uses of the stock in combination with other image technology, such as anamorphic widescreen or simulated tinting and toning.

Anna Batistová

PYTEL BLECH

Cecoslovacchia, 1962

Regia: Věra Chytilová

■ T. it.: *Un sacco di pulci*. T. int.: *A Bag of Fleas*. Sog., Scen.: Věra Chytilová. F.: Jaromír Šofr. M.: Marie Čulíková. Su.: Gustav Houdek, Jan Kindermann, Benjamin Astrug. Int.: Helga Čočková (voce di Eva Gálová). Prod.: Krátký film Praha ■ DCP. D.: 44'. Bn. Versione ceca con sottotitoli inglesi / *Czech version with English subtitles*

■ Da: La Biennale di Venezia - ASAC ■ Il restauro digitale è stato realizzato a partire dai negativi camera originali e dalla copia positiva d'epoca presentata alla 24^a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica (1963) e conservata presso l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia. Il restauro è stato effettuato da L'Immagine Ritrovata di Bologna e Universal Production Partners di Praga nel 2012 / *The digital restoration is based on the original camera negatives and on the 1963 print screened at the 24th Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, preserved at the Archivio Storico delle Arti Contemporanee of La Biennale di Venezia. Restoration works were carried out at L'Immagine Ritrovata of Bologna and Universal Production Partners of Prague in 2012*

“Durante la lavorazione non feci differenza tra documentario e film di finzione, che dal punto di vista dell'avventura sono molto simili. Le convenzioni mi irritavano, volevo giungere a una forma d'espressione autentica”, dice Věra Chytilová a proposito del suo secondo mediometraggio, ambientato in un pensionato che ospita le operaie di una fabbrica tessile della Boemia orientale. La giovane regista, alla sua prima prova da professionista, narra le condizioni di vita di un gruppo di ragazze tra i 15 e i 18 anni, mettendo in luce il loro lavoro alla fabbrica e il conflitto con gli educatori e muovendosi al confine tra fiction e linguaggio documentario.

Il film, prodotto dallo Studio di documentazione scientifica e popolare della Krátký film Praha, doveva essere un'indagine sociologica su un gruppo di apprendiste adolescenti. Ma fin dall'inizio la regista si basò su una sceneggiatura: tutto era già organizzato in partenza e probabilmente niente di quello che capitava alle ragazze era



Pytel blech

realmente successo. Sarebbe però potuto succedere, a loro o ad altre giovani. Le attrici dilettanti aggiunsero una buona dose di improvvisazione ai dialoghi, così che le parole finirono per corrispondere alla loro vita e al loro sistema di valori, riflettendone la 'verità interiore'. La Chytilová non nascose la sua simpatia per la ribellione di una delle ragazze contro il sistema educativo, vedendovi una battaglia per il rispetto e il diritto alla privacy nella struttura collettiva. L'atteggiamento della regista e la tematica controversa suscitavano scalpore e lunghe discussioni, tanto che il film fu ufficialmente approvato quasi un anno dopo.

I critici vi videro la testimonianza di un nuovo stile cinematografico, influenzato dal *cinéma vérité*. Lo sguardo della Chytilová sulla realtà è rafforzato dalla tecnica di ripresa in soggettiva di Jaromír Šofr: il pensionato ci viene presentato attraverso gli occhi della nuova arrivata Eva, che appare solo alla fine del film e descrive l'ambiente che la circonda con un monologo interiore ricco di elementi gergali. Grazie a Eva conosciamo la storia dell'amica Jana, che si distingue per la sua natura provocatrice e ribelle, una costante dell'opera della Chytilová. Da un soggetto apparentemente banale incentrato sull'ingenuità e la fragilità adolescenziali la regista ha saputo trarre un film sulla contrapposizione tra la vita interiore degli adolescenti e il mondo adulto.

Briana Čechová

“During the shooting I did not distinguish between documentary and fiction film, they are both adventurous and similar. Any conventional approach irritated me, I wanted to create a work with an authentic statement”, Věra Chytilová remembers her second featurette, set in a girls' boarding house of a textile factory in eastern Bohemia. The life of 15 to 18 year-old young women, their routine work in the factory, conflicts between the young workers with their educators, are the themes that the young director used for her first professional film, a deliberation on the edge between fiction and documentary film language.

The story of young Eva, as she just enters an entirely female community, was shot as a documentary, a sociological probe into a group of apprentice teenagers, for the Studio of popular science film at Krátký film Praha. But Chytilová had a script from the very beginning. Everything was arranged in advance and it is likely that nothing that the girls did actually happened to them. It was all entirely conceivable however, and might have happened to them or young women elsewhere. Amateur actresses improvised off of the scripted dialogue, so the words corresponded to their own beliefs and experience, their own personal expression and 'inner truth'. Chytilová did not hide her sympathies for one of them who rebelled against the educational system, perceiving it as a struggle for respect, and

for the right of privacy in a collective institution. The filmmaker's approach aroused discussion and controversy over the topic itself prolonged the process of receiving official approval for almost a year.

The critics perceived the film as an example of a new film style, influenced by *cinéma vérité*. Chytilová's analytical relation to reality was heightened by the subjective camerawork by Jaromír Šofr. We get to know the boarding house environment through the eyes of the heroine, who we only see at the very end of the film. The 'staged' element is present through her voice, an inner monologue in slang commenting on her surroundings. Through Eva's eyes, we do not experience her own story, but her friend Jana's, standing out among the female collective thanks to her provocative nature and her need for revolt, a common theme in Chytilová's work. From a seemingly banal subject on adolescent, helpless and naive youth, the director extracted an authentic image of the battle between imagination of a juvenile, and an adult world.

Briana Čechová

AŽ PŘIJDE KOCOUR

Cecoslovacchia, 1963

Regia: Vojtěch Jasný

■ T. it.: *Un giorno, un gatto*. T. int.: *The Cassandra Cat*. T. alt.: *That Cat...* Sog.: Vojtěch Jasný. Scen.: Jiří Brdečka, Vojtěch Jasný. Dial.: Jan Werich. F.: Jaroslav Kučera. M.: Jan Chaloupek. Scgf.: Oldřich Bosák. Mus.: Svatopluk Havelka. Su.: Dobroslav Šrámek. Int.: Jan Werich (castellano Oliva/mago), Emilie Vašáryová (Diana), Vlastimil Brodský (maestro Robert), Jiří Sovák (direttore Karel), Vladimír Menšík (bidello), Jiřina Bohdalová (maestra Julie), Karel Effa (Janek), Vlasta Chramostová (Marjánka), Alena Kreuzmannová (pettegola), Stella Zázvorková (Růžena, moglie del direttore). Prod.: Filmové studio Barrandov. Pri. pro.: 20 settembre 1963 ■ 35mm. D.: 102'. Col. Versione ceca con sottotitoli inglesi / Czech version with English subtitles ■ Da: Národní filmový archiv

Scoperto nel 1963 dal 16° Festival di Cannes, *Un giorno, un gatto* di Vojtěch



Až přijde kocour

Jasný fu considerato uno dei principali eventi di quell'edizione. Anche se non ricevette il premio più importante (la Palma d'Oro andò a *Il Gattopardo* di Visconti), il film vinse ben tre riconoscimenti, tra cui il Premio Speciale della Giuria.

Il nome di Vojtěch Jasný non era sconosciuto al Festival. Il regista vi aveva partecipato nel 1959 con *Touha* (*Desiderio*), un film antologico in cui le diverse storie corrispondono tematicamente alle quattro stagioni. Il 'quartetto della vita umana' era stato girato in bianco e nero e in formato Academy. *Un giorno, un gatto* fu invece il primo film a colori e panoramico di Jasný, che usò il colore non per creare un'imitazione meccanica della realtà ma per donarle un ulteriore livello di senso e amplificare il messaggio dell'opera.

Questo utilizzo era incoraggiato dal genere: un fiaba moderna con elementi satirici e morali. Il 'personaggio' chiave è un gatto magico, il cui sguardo fa sì che le persone cambino colore a seconda delle loro qualità e delle loro azioni. I bugiardi

diventano viola, i ladri grigi, gli infedeli gialli e gli innamorati rossi.

Quando il film uscì, gli spettatori e la critica diedero per scontato che la colorizzazione fosse frutto di procedimenti chimici. Era vero solo in parte. L'effetto fu perfezionato dai costumi e dalle maschere degli attori, nonché dalla fotografia di Jaroslav Kučera, il cui talento emerge anche nelle scene meno spettacolari, quando sottolinea la bellezza della campagna ceca e la grazia fotogenica della città di Telč (il cui centro storico in stile rinascimentale è Patrimonio dell'umanità dell'UNESCO).

Con questo film Jasný confermò il proprio lirismo, che sapeva unire ricordi d'infanzia e allegoria sociale. L'eccellente cast ceco è dominato da Jan Werich in un doppio ruolo: quello del castellano/narratore e quello del mago/proprietario del gatto magico. L'attore si distinse per l'impegno politico e civile e fu un elemento di disturbo per il regime totalitario.

Tomáš Hála

When The Cassandra Cat by Vojtěch Jasný was discovered by the 1963 IFF in Cannes, it was accepted as one of the major events of the festival's 16th year. Although it did not receive the main award (the Palme d'Or went to Visconti's The Leopard), the film obtained three prizes altogether, including the Technical Grand Prize.

The name of Vojtěch Jasný was not unknown to the Cannes festival. He had already competed in 1959 with Touha (Desire), an anthology film where discrete stories thematically correspond to the four seasons. While this 'quartet from human life' was shot in Academy format black and white, The Cassandra Cat was Jasný's first widescreen color film. He used color not in order to create a mechanical imitation of reality, but to endow reality with new meaning and amplify the statement of the whole work.

The very genre of the film encouraged such a treatment – a modern fairy tale with components of satire and parable. The key 'character' is a magical cat, whose gaze causes people to change color according to their attributes and actions. Liars become violet, thieves are grey, unfaithful people are yellow and those in love become red.

At the time of the film's original release, both general audiences and professionals assumed the colorization was produced through laboratory processing. But that was only partially true. The perfection of the trick was achieved through the actors' clothing and masking as well as Jaroslav Kučera's camerawork. His artistry is also visible in less spectacular scenes, where he underlines the beauty of the Czech countryside and the photogenic grace of the town of Telč (whose Renaissance-era historic center is on the list of UNESCO World Heritage sites).

With this film, Jasný confirmed his stature as a lyricist, combining his childhood experience with an allegory of society. The ensemble of distinguished Czechoslovak actors is dominated by Jan Werich in a dual role – as both the castellan/narrator of the story and the magician/owner of the magical cat. In the civic life of the period, he stood out as a moral authority and a nuisance to the totalitarian regime.

Tomáš Hála

IKÁRIE XB 1

Cecoslovacchia, 1963

Regia: Jindřich Polák

[*Icaro XB 1*] ■ T. int.: *Icarus XB 1*. Sog.: dal romanzo *Oblak Magellana* di Stanislav Lem. Scen.: Pavel Juráček, Jindřich Polák. F.: Jan Kališ. M.: Josef Dobřichovský. Mus.: Zdeněk Liška. Su.: Jaromír Svoboda, Bohumír Brunclík. Int.: Zdeněk Štěpánek (Vladimír Abajev), František Smolík (Anthony Hopkins), Dana Medřická (Nina Kirová), Irena Kačírková (Brigita), Radovan Lukavský (MacDonald), Otto Lackovič (Michal), Miroslav Macháček (Marcel Bernard), Jiří Vršťala (Erik Svenson), Marcela Martínková (Štefa), Jozef Adamovič (Zdeněk Lorenc), Jaroslav Rozsival (dottore), Svatava Hubeňáková (Rena). Prod.: Filmové studio Barrandov. Pri. pro.: 26 luglio 1963 ■ 35mm. D.: 84'. Col. Versione ceca / Czech version ■ Da: Národní filmový archiv

Icaro XB 1 è uno dei pochi titoli della cinematografia ceca e cecoslovacca a presentare qualche somiglianza con il genere della fantascienza sviluppatosi a livello internazionale negli anni Cinquanta e Sessanta. Sembra anche che sia stato il primo film ceco classificato dalla critica dell'epoca come 'fantascienza', termine che era stato usato per le produzioni sovietiche o hollywoodiane e accostato all'omonimo genere letterario. Film di fantascienza in senso stretto – è ambientato nel futuro e parla di viaggi spaziali, robot e altre tecnologie futuristiche, prendendo queste tematiche molto sul serio – è un'opera unica nel suo contesto culturale ed eccezionale, a livello internazionale, per l'attenzione che dedica alla vita quotidiana delle generazioni future.

Per quanto ci riguarda, *Icaro XB 1* può essere interessante in quanto film in bianco e nero in formato panoramico girato interamente in studio che impiega effetti speciali e scenografie inventive per descrivere la moda, la danza, le attività sociali e la vita quotidiana del futuro. I corridoi lunghi e stretti dell'astronave rivelano alcune imperfezioni della tecnologia widescreen (come la deformazione delle linee verticali ai margini dell'immagine), ma i momenti drammatici ne risultano valorizzati. La trama del film è chiaramente utopistica, con un chiaro messaggio umanistico, e descrive una società in cui ciascuno conosce il suo posto e lavora per il bene

comune. Non esistono guerre né denaro, solo amicizia e amore tra individui e nazioni, e un profondo senso di finalità e responsabilità. Il viaggio della nave spaziale Icaro nasce dal desiderio di conoscenza e comprensione dello spazio. I momenti di crisi tirano fuori il meglio degli individui, pronti a sacrificarsi per gli altri e a correre rischi per il bene dell'umanità.

Anna Batistová

Icarus XB 1 is one of the few films in the history of Czech and Czechoslovak cinema that bear signs of similarity to the science fiction genre as it evolved on an international level in the 1950s and 1960s. It also appears to be the first domestic film denominated as 'science fiction' by contemporary critics, after they had been using the term for Soviet or Hollywood production, often reminding their readers of the eponymous literal genre. As science fiction in the simplest sense of the word – taking place in the future, concerning space travel, robots and other futuristic technology, and at the same time meaning it for serious – this film is unique in its cultural context. On broader international level, it is extraordinary for the interest it takes in the everyday life of future generations of humans.

For our purposes, Icarus XB 1 might be interesting as a black and white widescreen film shot entirely in the studio, which employs special effects and inventive design to concretize its vision of future fashion, dance, social activities, and habits in general. The long and narrow corridors of the spaceship reveal certain imperfections of the widescreen technology (e.g. deformation of vertical lines near the image margins), but they also enhance the strength of dramatic moments.

In its plot, the film is clearly utopian, with a loud humanistic message. It introduces a society where everybody knows their place and works for the benefit of others. There is no money and no war, only friendship and love amongst individuals and nations, and a deep sense of purpose and responsibility. The voyage of the spaceship Icarus stems from the longing for knowledge and deeper understanding of the outer space. The moments of crisis bring out the best in individuals, willing to sacrifice themselves for the sake of the others, and take risks for the advancement of humanity.

Anna Batistová



LIMONÁDOVÝ JOE ANEB KOŇSKÁ OPERA

Cecoslovacchia, 1964

Regia: Oldřich Lipský

[*Lemonade Joe o l'opera del West*] ■ T. int.: *Lemonade Joe*. Sog.: dall'opera teatrale omonoma di Jiří Brdečka. Scen.: Jiří Brdečka, Oldřich Lipský. F.: Vladimír Novotný. M.: Miroslav Hájek. Scgf.: Karel Škvor. Mus.: Jan Rychlík, Vlastimil Hála. Su.: Josef Vlček. Int.: Karel Fiala (*Lemonade Joe*), Rudolf Deyl (*Doug Badman*), Miloš Kopecký (*Horác Badman alias Hogofogo*), Květa Fialová (*Tornado Lou*), Olga Schoberová (*Winnifred Goodman*), Bohuš Záhorský (*Ezra Goodman*), Josef Hlinomaz (*Grimpo*), Karel Effa (*Pancho Kid*), Waldemar Matuška (*Banjo Kid*), Eman Fiala (pianista), Vladimír Menšík (primo barman), Jiří Lír (secondo barman), Jiří Steimar (Kolalok). Prod.: Filmové studio Barrandov. Pri. pro.: 16 ottobre 1964 ■ 35mm. D.: 86'. Col. Versione ceca con sottotitoli inglesi / Czech version with English subtitles ■ Da: Národní filmový archiv

Il cammino che portò l'eroe di *Lemonade Joe* sul grande schermo è stato tortuoso, ma l'attesa è stata ben ripagata: questa singolare parodia letteraria del genere western è stata adattata al cinema in maniera eccellente. Anche se le prime reazioni della critica nazionale non furono unanimi, all'estero il film fu accolto bene e decenni dopo è diventato uno dei titoli più popolari e criticamente apprezzati della cinematografia cecoslovacca.

Le vicende del bel cowboy che all'alcol preferisce la limonata e si batte con successo contro il crimine erano un'invenzione dello scrittore Jiří Brdečka. Appassionato di storie d'avventura, Brdečka aveva cominciato a pubblicare la sua serie umoristica già nel 1940, e alla fine della guerra la portò sul palcoscenico. Le avventure di Joe ispirarono inoltre il cortometraggio di animazione di Jiří Trnka *Arie prerie* (1949) e Brdečka stesso le adattò per la radio e poi ancora per il teatro: il film si basa proprio sull'allestimento teatrale del 1955.

Dato l'esotismo delle ambientazioni, il regista Oldřich Lipský prese in considerazione una coproduzione con la Jugoslavia, ma poi il set della cittadina del West fu costruito nei Barrandov Studios, per gli esterni rocciosi si ripiegò sui dintorni di Praga e gli effetti visivi fecero il resto. Il



Limonádový Joe aneb koňská opera

film fu girato in widescreen, ma l'uso della colorazione, del movimento accelerato e di tecnologie obsolete (come gli sfondi proiettati e le doppie esposizioni) richiamano il cinema muto. Alle scene con i personaggi in carne e ossa si accompagnano qua e là le animazioni di Jiří Trnka. I dialoghi sono improntati a una parodia esagerata ma raffinata, e alcune memorabili espressioni sono poi entrate nel linguaggio di tutti i giorni. La popolarità e l'importanza di *Lemonade Joe* è testimoniata dal suo ritorno nelle sale cecoslovacche nel 1984 e dalla monografia del Národní filmový archiv che gli è stata dedicata alla fine degli anni Ottanta.

Tomáš Hála

The road of the hero of Lemonade Joe on cinema screens was a tortuous one. But eventually the waiting paid off. This unique literary parody of Wild West stories has at last earned an excellent film adaptation. At the time of its premiere, Czech critics were not unanimous, but abroad it received positive attention. Decades later, it became one of the most popular films of Czechoslovak cinema, finally appreciated by contemporary scholars.

The mind behind the stories of a handsome cowboy who prefers lemonade to alcohol and is more successful than others at fighting crime was that of writer Jiří Brdečka. An admirer of adventure stories, he started publishing his humorous serial

already in 1940, and at the end of the war, he adapted it into a theater play. He also inspired Jiří Trnka's short puppet film Arie prerie (1949). Brdečka modified Joe and his adventures for the radio and again for the theater. The 1955 production of the play became a foundation for the feature-length film version.

Because of the exoticism of the required locations, director Oldřich Lipský considered undertaking a co-production with the then-Yugoslavia. But in the end, the sets for the little Western town were built on the Barrandov Studio lot, and the rocky outdoor locations were found near Prague. The rest was taken care of by visual effects. The film was shot in widescreen, but its poetics recalled silent cinema (tinting and accelerated movement in some scenes) as well as some obsolete technologies (background projection and double exposures). Live-action scenes were occasionally combined with animations by Jiří Trnka.

An exaggerated but tasteful parody was evident in the dialogue, and certain expressions from the film even entered everyday popular speech. The popularity and importance of this film is testified by its renewed premiere in Czechoslovak cinemas in 1984 as well as a volume dedicated to the film by the National Film Archive at the end of the 1980s.

Tomáš Hála

DÁMA NA KOLEJÍCH

Cecoslovacchia, 1966

Regia: Ladislav Rychman

[*La signora dei binari*] ■ T. int.: *The Lady of the Lines*. T. alt.: *Lady on the Tracks*. Scen.: Vratislav Blažek, Ladislav Rychman. F.: Josef Hanuš. Scgf.: Oldřich Bosák. Mus.: Jiří Bazant, Vlastimil Hála, Jiří Malásek. Int.: Jiřina Bohdalová (Marie Kučerová), Radoslav Brzobohatý (Václav Kučera), František Peterka (Bedřich Vimr), Libuše Geprtová (Kateřina Vimrová), Stanislav Fišer (signor Marek), Eva Svobodová (Božka Marková), Jan Maška (marito di Božena). Prod.: Filmové studio Barrandov. Pri. pro.: 30 settembre 1966 ■ 35mm. D.: 79'. Col. Versione ceca / *Czech version* ■ Da: Národní filmový archiv

Attore, sceneggiatore e regista di film etnografici e documentari su artisti cechi e slovacchi, Ladislav Rychman cominciò a girare film di finzione nel 1956. Creatore del primo musical ceco, *Starci na chmelu* (1964), due anni dopo realizzò con la stessa squadra di collaboratori un altro

film dello stesso genere. *La signora dei binari* è la storia di una tranviera che fantastica una dolce vendetta nei confronti del marito fedifrago immaginando di scialacquare i risparmi di famiglia faticosamente accumulati per trasformarsi in una signora sofisticata. Lo sceneggiatore Vratislav Blažek scrisse il film su misura per Jiřina Bohdalová, attrice di grandissimo talento comico e drammatico che interpretò la frustrata Marie mettendoci tutta la sua personalità.

Il film è quasi interamente ambientato nel mondo creato dalla fantasia della tranviera e il confine tra sogno e realtà non è nettamente delineato. Il ritorno alla vita quotidiana è un finale amaro: solo nei sogni la nostra eroina è riuscita a trasformarsi in una signora e a battersi per riconquistare il marito. La sua piccola tragedia umana è rimasta esattamente tale e quale. Il film si apre e si chiude con l'immagine di suo marito che abbraccia un'altra donna.

Se *Starci na chmelu* era pensato soprattutto per un pubblico giovane, *La signora dei binari* si rivolge a una generazione più matura. Il motore della storia sono ancora

le canzoni e i balletti, alcuni dei quali girati in esterno a Praga. Ma la musica è più tradizionale e la danza non è strettamente legata alla condotta dei singoli personaggi. Il film è più efficace nei dettagli che nell'insieme. Una scena di grande effetto è quella del 'coro dei vicini' sulle scale del palazzo in cui abita la coppia.

Come nel caso di *Starci na chmelu* il genere è quello del racconto morale, in questo caso incentrato sulle 'difficoltà della vita di una donna emancipata'. Ma il finale scettico, con il suo rifiuto di concedere allo spettatore la catarsi che si aspetta, fa sì che il secondo film della squadra creativa di Rychman sia messo in ombra dal celebrato predecessore.

Briana Čechová

Originally an actor, screenwriter and director of ethnographic films and documentaries on Czech and Slovak artists, Ladislav Rychman began making features in 1956. As a creator of the first successful Czech musical (The Hop Pickers, 1964), two years later, he led the same team of collaborators to another film in



Dáma na kolejích

the same genre. The Lady of the Lines tells the story of a married female tram driver, who dreams of sweet vengeance against her cheating husband by imagining herself an elegant lady, who spends painfully accumulated family savings. Screenwriter Vratislav Blažek penned the film specifically for Jiřina Bohdalová, an actress of great comedic and dramatic talent who incarnated the character of the frustrated Marie with all the strength of her personality.

The film is almost entirely set in Maria's fantasy world, and the passage between dreams and reality is not clearly marked. The eventual return to the everyday comes as a bitter punch line: only within her dream did our heroine change into a lady and manage to fight for her husband. Her small human tragedy is exactly as it was before. The film opens and closes with the image of her husband embracing another woman.

While The Hop Pickers addressed mainly young audiences, The Lady of the Lines turned to an older generation. The story is still propelled by songs and spectacular dance numbers, some of them choreographed on location throughout Prague. But the music is more traditional and the dance is not inseparably linked to the conduct of individual characters. The film is less effective in its entirety than in its details. One particularly impressive scene features the 'neighbor chorus' in the stairwell of our married couple's building.

Similarly to The Hop Pickers, we are in the genre of morality, this time focused on the 'difficulties in the life of an emancipated woman'. But the skeptical ending, in its refusal to grant the audience's desire for catharsis, casts the second accomplishment of Rychman's creative team into the shadow of its celebrated predecessor.

Briana Čechová

SEDMIKRÁSKY

Cecoslovacchia, 1966

Regia: Věra Chytilová

■ T. it.: *Le margherite*. T. int.: *Daisies*. Sog.: Věra Chytilová, Pavel Juráček. Scen.: Věra Chytilová, Ester Krumbachová. F.: Jaroslav Kučera. M.: Miroslav Hájek. Scgf.: Karel Lier. Mus.: Jiří Šust, Jiří Šlitr. Int.: Jitka Cerhová

(Marie I), Ivana Karbanová (Marie II), Julius Albert (l'uomo di mondo più anziano), Jan Klusák (l'uomo di mondo giovane), Marie Češková, Jiřina Myšková, Marcela Březinová, Oldřich Hora, Václav Chochola, Josef Koniček, Jaromír Vomáčka. Prod.: Filmové studio Barrandov. Pri. pro.: 30 dicembre 1966. ■ 35mm. D.: 75'. Col. Versione ceca con sottotitoli inglesi / Czech version with English subtitles ■ Da: Národní filmový archiv

Storia di due ragazze di nome Maria, *Le margherite* è una metafora della distruttività della natura umana applicata alla civiltà moderna in generale e al sistema comunista in particolare. Le ragazze, piccole demolitrici irriverenti e imbronciate capaci di esercitare una forza devastatrice, rappresentano in chiave satirica la crisi contemporanea dei valori e una visione grottescamente deformata del futuro. Una bruna e l'altra bionda, nelle loro apparizioni pubbliche le due sono intercambiabili. Il subbuglio maniacale che causano è presentato con un'estetica giocosa e un gusto sofisticato mettendo in contrasto le immagini documentarie e le manifestazioni più incivili del mondo moderno. La totale distruzione perseguita dalle ragazze è provocata dalla noia e dal desiderio di cambiamento: le due Marie ambiscono a un mondo di assoluta libertà e fantasia e del tutto privo di scrupoli.

La regista Věra Chytilová si rifiuta di risparmiare le sue protagoniste e fa letteralmente a pezzi le loro controparti maschili. L'autrice rispetta solo i sentimenti autentici, il vero lavoro, e usa creativamente una forma di ironia aggressiva per giungere a un finale moralizzante. La sua visione drammatica non poteva funzionare senza il contributo di collaboratori di talento: Pavel Juráček, che partecipò alla sceneggiatura, Ester Krumbachová, cosceneggiatrice, costumista e scenografa, e Jaroslav Kučera, direttore della fotografia. Kučera alterna bianco e nero, immagini a colori e virate, mentre il montaggio si ispira ai principi del montaggio intellettuale, del montaggio delle attrazioni e del collage visivo. La musica d'accompagnamento ironizza e in parte patetizza l'azione.

La critica degli anni Sessanta non vide nel pessimismo di Chytilová una profonda esigenza morale, e nel 1966, in seguito all'intervento di 21 parlamentari, il film

fu ritirato dalle sale a causa del suo presunto messaggio nichilista, anche se fu nuovamente distribuito l'anno successivo. Con la sua follia *Le margherite* offrì al pubblico una straordinaria protesta artistica e una sensazione di disagio morale, com'era negli intenti della regista. Circolò nei cinema d'essai anche dopo la 'normalizzazione' come un raro esempio di libero pensiero.

Briana Čechová

The story of two Marys is a metaphor about destructive human nature, universally applied to modern civilisation, specifically to the Communist system. The girls, cheerful, sad-faced little demolishers exerting a pillaging force, carry a satirical testimony about the contemporary crisis of values and a grotesquely deformed view of the future. One brunette, one blonde, they are interchangeable in their public appearances. The maniacal havoc they cause is presented with sophisticated taste and playful aesthetics to set up a contrast between documentary images and truly uncivilized manifestations of the modern world. Their agenda of total destruction results from boredom and the desire for change. The girls exclusively value a world of absolute freedom and imagination, with no scruples attached. Director Věra Chytilová deliberately refuses to spare her protagonists, and literally tears to pieces their male counterparts. The author respects only true feelings, true work. Chytilová, as an intellectually creative person, uses aggressive irony with a moralizing punch line. Her dramatic vision would not work without talented collaborators: Pavel Juráček, co-creator of the story, Ester Krumbachová, co-screenwriter, costume designer and art director, and Jaroslav Kučera, director of photography. Kučera's vision alternates black-and-white, color and toned images, while the editing draws on the principles of intellectual montage, the montage of attractions and visual collage. The accompanying music ironizes and partially patheticizes the action.

1960s critics failed to discover a passionate desire to make things right in Chytilová's pessimism, and in 1966, after an intervention of 21 parliamentary deputies, the film was withdrawn from theatrical release for its so-called nihilistic



Sedmikrásky

message, although it was re-released the following year. The insane story provided the public with both an extraordinary artistic experience as well as an intentional moral hangover, and the film surprisingly remained in art houses even during the 'normalization' period as a rare island of free thinking.

Briana Čechová

ÚDOLÍ VČEL

Cecoslovacchia, 1967

Regia: František Vlácil

[*La valle delle api*] ■ T. int.: *Valley of the Bees*. Sog.: Vladimír Körner. Scen.: Vladimír Körner, František Vlácil. F.: František Uldrich. M.: Miroslav Hájek. Scgf.: Jindřich Goetz. Mus.: Zdeněk Liška. Su.: František Fabián. Int.: Petr Čepek (Ondřej di Vlkov), Jan Kačer (Armin von Heide), Věra Galatíková (Lenora), Michal Kožuch

(Padre Blasius), Zdeněk Kryžánek (il padre di Ondřej), Josef Somr (Rotgier), Jana Hlaváčková (la ragazza cieca), Jana Hájková (Lenora ragazza), Zdeněk Sedláček (Ondřej ragazzo). Prod.: Filmové studio Barrandov. Pri. pro.: 17 maggio 1968 ■ 35mm. D.: 97'. Col. Versione ceca con sottotitoli inglesi / Czech version with English subtitles ■ Da: Národní filmový archiv

František Vlácil potrebbe essere considerato un fenomeno del cinema cecoslovacco degli anni Sessanta, e solitamente è così che viene inquadrato. Essendo più anziano della terza generazione della FAMU (la Scuola di cinema e televisione della Accademia di arti dello spettacolo di Praga) e girando film del tutto originali rispetto al resto della produzione, non apparteneva realmente alla cosiddetta nouvelle vague cecoslovacca. Il suo linguaggio cinematografico si avvicina maggiormente a quello dell'immagine statica

e del suono non realistico, più che alla testimonianza diretta del quotidiano e alla poesia della luce e del movimento. Il suo capolavoro *Marketa Lazarová* è lungo senza essere epico, crudo senza essere realistico, e impiega il simbolismo cristiano e pagano pur restando fondamentalmente laico. *La valle delle api* è per molti versi simile al film precedente, probabilmente (ma non solo) perché è stato concepito nello stesso periodo e deriva in parte dal suo più spettacolare predecessore.

Il film è un esempio della migliore fotografia in bianco e nero degli anni Sessanta. Anche se girato in widescreen anamorfico, non rinuncia a composizioni centrali o estreme. Non sono rare le inquadrature in cui i personaggi guardano direttamente in macchina. Si alternano interni bui ed esterni inondati di luce, campi lunghi e dettagli ravvicinati. A volte le immagini si fanno quasi astratte nel tracciare le forme e le superfici degli oggetti e del corpo umano. Tutto questo, insieme a un im-

pianto sonoro non naturalistico, accentua in modo sorprendente il realismo complessivo del film, che ancora oggi stupisce per la sua interpretazione insolitamente moderna del genere storico.

Come *Marketa Lazarová*, il film è tratto da un romanzo. *La valle delle api* fu scritto da Vladimír Kórner e adattato per lo schermo dallo stesso autore in collaborazione con Vlášil. Mentre lo sviluppo e la lavorazione di *Marketa Lazarová* durarono svariati anni, a detta del regista *La valle delle api* fu molto semplice da realizzare. Anche se il film verrà sempre messo in ombra dal suo più lungo e monumentale predecessore, può certamente essere considerato uno dei migliori titoli cecoslovacchi degli anni Sessanta, se non del cinema ceco in assoluto.

Anna Batistová

František Vlášil, director of Valley of the Bees, might be considered (and usually is) a phenomenon in the context of Czechoslovak cinema of the 1960s. Being

older than the third generation of FAMU (the Film and TV School of the Academy of Performing Arts in Prague) and making films that were distinctly different from anything else, he did not really belong to the so-called Czechoslovak New Wave. His cinematic language is more closely aligned with that of static image and non-realistic sound, rather than direct testimony on everyday and the poetry of light and movement. His chef-d'oeuvre Marketa Lazarová is long but not epic, crude but not realistic, employing both Christian and pagan symbolism while still remaining rather worldly. Valley of the Bees bears many similarities, probably but not exclusively because it was developed in the same period, as an offset of its more spectacular predecessor.

The film presents 1960s black and white photography at its best. Though shot in anamorphic widescreen, the film does not avoid central or otherwise extreme compositions. Shots where characters stare directly into camera are not rare. Dim interior

shots alternate with overlit exteriors. Long shots are followed by extreme details. And sometimes the images become almost abstract, as they trace the structures and surfaces of objects and human body. All of these, as well as rather non-naturalistic sound design, quite surprisingly add to the perceived realism of the film as a whole. Even today it surprises with its unusually modern concept of historical genre.

Just like Vlášil's Marketa Lazarová, the film is an adaptation of a novel. Valley of the Bees was written by Vladimír Kórner and adapted for the screen by the author himself, in cooperation with Vlášil. While Marketa Lazarová took Vlášil years to develop and finish, Valley of the Bees was, according to the director himself, quite easy to put together. And although the film will probably always stay in the shadow of its longer and more monumental predecessor, it certainly can be considered one of the best films of the Czechoslovak 1960s, if not Czech cinema in general.

Anna Batistová



Údolí včel

I MUSICISTI / THE MUSICIANS

Neil Brand è compositore, autore e musicista e ha accompagnato film muti per trent'anni al National Film Theatre di Londra e in numerosi festival internazionali. Si è dedicato inizialmente alla recitazione e ha scritto, composto ed eseguito partiture per produzioni video del BFI quali *South*, *The Ring*, *The Life and Times of David Lloyd George*, il cinema delle origini e d'avanguardia, il cinema russo pre-sovietico. Ha composto una colonna musicale jazz per *Piccadilly*. I suoi lavori più recenti su Dvd comprendono *Silent Dickens*, *Silent Britain*, *The Cat and the Canary* (1927) e il cortometraggio di Laurel e Hardy *You're Darn Tootin*, commissionato da Paul Merton con effetti sonori forniti dal pubblico. Con la BBC Symphony Orchestra ha eseguito la partitura orchestrale da lui composta per *Blackmail* (commissionata da Il Cinema Ritrovato) e *Underground*, tutte opere orchestrate e dirette da Timothy Brock. www.neilbrand.com

Neil Brand has been accompanying silent films for nearly 30 years, regularly in London at the Barbican and NFT, throughout the UK and at film festivals and special events around the world. Training originally as an actor, he has made his name as a writer/performer/composer, scoring BFI video releases of such films as South, The Ring, The Life and Times of David Lloyd George and Early Cinema, avant-garde cinema and Russian pre-Soviet cinema, a jazz score for Piccadilly. His most recent Dvd scores are for Silent Dickens, Silent Britain, The Cat and the Canary (1927) and the Laurel and Hardy short You're Darn Tootin, commissioned by Paul Merton with sound effects provided by the audience. With the BBC Symphony Orchestra he performed his orchestral score for Blackmail (commissioned by Il Cinema Ritrovato) and Underground – all of these works orchestrated and conducted by Timothy Brock. www.neilbrand.com

Timothy Brock ha intrapreso ancora giovane la carriera di compositore e direttore d'orchestra specializzandosi nel cinema muto. Esperto di restauro e conservazione di colonne sonore di film muti, ha restaurato *La nuova Babilonia* (1929), unica partitura di Dmitrij Šostakovič per un film muto, le musiche di Manlio Mazza per *Cabiria* (1913), la composizione dadaista di Eric Satie per *Entr'acte* (1924) e la celebre partitura di George Antheil per *Ballet mécanique* (1924). Nel 1999 ha avviato la collaborazione con gli eredi di Charlie Chaplin che gli hanno affidato il restauro e la ricostruzione di dodici

partiture originali, tra cui quelle di *City Lights*, *Modern Times* e *The Gold Rush*. Autore di partiture originali per film muti dall'età di 23 anni, ha composto più di trenta partiture per varie orchestre e istituzioni, tra cui l'Orchestre National de Lyon, la Cinémathèque française, la Wiener Konzerthaus, la Cineteca di Bologna, la Los Angeles Chamber Orchestra, il Teatro de la Zarzuela de Madrid e la Cité de la musique di Parigi. www.timothybrock.com

Timothy Brock is an active conductor and composer who specializes in concert works of the early 20th-century and live performances of silent film. As a silent-film score preservationist, his leading work in this field include the restoration of Dmitri Šostakovič's only silent film score, New Babylon (1929), Manlio Mazza's Italian epic, Cabiria (1913), Eric Satie's dadaist score, Entr'acte (1924) and the famous George Antheil score to Ballet mécanique (1924). Since 1999 to the present day, he has been serving as score preservationist for the Charles Chaplin family, and has made 12 live-performance versions of all major Chaplin films, including City Lights, Modern Times and The Gold Rush. His career as a composer of new scores for silent film, which began at age 23, has written over 30 orchestral scores for a number of notable orchestras and institutions including the Orchestre National de Lyon, Cinémathèque française, Wiener Konzerthaus, Cineteca di Bologna, The Los Angeles Chamber Orchestra, Teatro de la Zarzuela de Madrid, and the Cité de la musique de Paris. www.timothybrock.com

Matti Bye è noto per aver composto una serie di partiture estremamente innovative per alcuni classici del cinema muto svedese quali *Phantom Carriage* di Victor Sjöström, *Häxan* di Benjamin Christensen e *Gösta Berling Saga* di Mauritz Stiller, ora raccolti in un cofanetto di 6 Dvd edito da Svensk Filmindustri, nonché per molti altri film muti. Lo scorso anno ha composto la colonna sonora per l'ultimo film di Jan Troell, *Everlasting Moments*, e per *Scenes from a Playhouse* di Stig Björkmans, un documentario su Ingmar Bergman. L'opera di Matti Bye si sofferma spesso sulla tensione tra immagine in movimento, suono e musica: il compositore è stato recentemente impegnato in collaborazioni incentrate sul linguaggio estetico e performativo che è proprio delle arti visive contemporanee. www.mattibye.com

Matti Bye is widely recognized for having written a series of innovative scores for such early

Swedish silent film classics as Phantom Carriage by Victor Sjöström, Häxan by Benjamin Christensen, and Gösta Berling Saga by Mauritz Stiller, now included on a 6 Dvd box set released by Svensk Filmindustri, as well as countless other silent films. Last year he wrote the score for Jan Troell's latest feature Everlasting Moments and Stig Björkmans Scenes from a Playhouse, a documentary about Ingmar Bergman. Matti Bye's work is also concerned with the tension, which exists between moving image, sound and music. He has recently engaged with collaborative projects involving an esthetic and performative language proper to the contemporary visual arts. www.mattibye.com

Antonio Coppola, nato a Roma, inizia giovanissimo lo studio del pianoforte. Nel 1965 entra al conservatorio di Santa Cecilia per seguire i corsi di pianoforte, composizione e direzione d'orchestra fino al 1977. Nel 1975 riceve dal cineclub L'officina di Roma la prima proposta come pianista accompagnatore per una serie di rassegne di cinema muto. Questa esperienza lo appassiona fino a fargli abbandonare qualsiasi altra attività musicale per concentrarsi esclusivamente sulla creazione di colonne sonore per il cinema muto. Da allora Antonio Coppola è ospite in tutto il mondo di festival e retrospettive sia come musicista sia come membro di giurie, nonché invitato da numerose cineteche e università come consulente sulle ricerche e restauri di colonne sonore originali e come relatore e insegnante per conferenze e stages sulla tecnica di improvvisazione e composizione di colonne sonore per il cinema muto. www.antoniocoppola.eu

Antonio Coppola, born in Rome, began to study the piano at a very early age. In 1965 he enrolled in the Santa Cecilia Conservatory, and followed courses in piano performance, composition and orchestral conducting until 1977. In 1975 the Rome Cineclub L'officina invited him to perform as piano accompanist for a series of silent film retrospectives. He was so fascinated and inspired by this experience that he gave up all other musical activities in order to devote himself exclusively to creating soundtracks for silent cinema. From that time onwards, Antonio Coppola has been the guest of film festivals and retrospectives all over the world, both as a musician and as a member of juries, as well as having been engaged by a number of film archives and universities as a research consultant on the restoration of original soundtrack. He has also taught at workshops and given papers at confer-

ences on techniques of improvisation and the composition of soundtracks for silent cinema.
www.antoniocoppola.eu

Daniele Furlati, compositore e pianista, è diplomato in composizione, in pianoforte e strumentazione per banda. Ha ottenuto due diplomi di merito ai corsi di perfezionamento in musica per film tenuti da Ennio Morricone e Sergio Miceli all'Accademia Musicale Chigiana di Siena. Ha composto le musiche per spot pubblicitari, cortometraggi e documentari. Per il cinema è autore della musica del film *Viva San Isidro* di Alessandro Cappelletti. È coautore con Marco Biscarini delle musiche dei lungometraggi di Giorgio Diritti *Il vento fa il suo giro*, *L'uomo che verrà* e *Un giorno devi andare*. Collabora con la Cineteca di Bologna accompagnando al pianoforte rassegne dedicate al cinema muto. Per il teatro ha composto *Novelle fatte al piano* che ha debuttato a Roma presso il Conservatorio dell'Accademia di Santa Cecilia nel giugno 2010 e *Asterioide Lindgren* (ognuno ha la sua stella) che ha debuttato nel novembre 2007 al Teatro Comunale di Modena.

Daniele Furlati, pianist and composer, has a degree in composition, piano and arrangement. He earned two diplomas with honors in courses in advanced music for film conducted by Ennio Morricone and Sergio Miceli at the Accademia Musicale Chigiana in Siena. He has composed music for television commercials, short films and documentaries. His work on features includes creating the score for the film Viva San Isidro by Alessandro Cappelletti. He co-wrote, with Marco Biscarini, the music for the feature films by Giorgio Diritti Il vento fa il suo giro, L'uomo che verrà and Un giorno devi andare. He is working together with Cineteca di Bologna, playing the piano in accompaniment for silent films. In theater, he composed Novelle fatte al piano which had its debut in Rome at the Conservatorio dell'Accademia di Santa Cecilia in June of 2010 and Asterioide Lindgren (everyone has his star) which debuted in 2007 at the Teatro Comunale in Modena.

Maud Nelissen, pianista e compositrice, ha accompagnato per molto tempo i film del Nederlands Filmmuseum. Negli ultimi anni si è dedicata sempre più spesso alla composizione di musica per film muti. Nel 1999 ha collaborato in Italia con il pianista e arrangiatore di Charlie Chaplin, Eric James, e da allora è diventata una celebre accompagnatrice di film muti in molti festival internazionali. Nelle sue composizioni, pur rispettando gli stili originali degli anni Dieci e Venti, li sviluppa e li intreccia con invenzioni moderne. Su commissione della Dutch Film in Concert ha composto una fortunata partitura orchestrale per *The Patsy* (1928). È inoltre fondatrice dell'orchestra *The Sprockets*. Negli Stati Uniti ha debuttato al Telluride Filmfestival in Colorado. Nel 2008, alla Komische Oper di

Berlin, Maud Nelissen ha eseguito e diretto la partitura da lei composta per *The Merry Widow* (1925).
www.maudnelissen.com

*Maud Nelissen is a composer, pianist and film accompanist. In recent years she has devoted more and more time to composing (silent) filmmusic. In 1999 she worked with Charlie Chaplin's own pianist and arranger Eric James in Italy and since then has become a popular film accompanist at many festivals and special events in Europe and America. For her own compositions Maud Nelissen respects the original 1910's and 20's styles, but develops and blends these with her own modern inventions. Commissioned by the Dutch Film in Concert, she composed a very successful orchestral score for The Patsy (1928). She founded also her own silent film ensemble The Sprockets. She made her American début at the Telluride Filmfestival in Colorado. Maud Nelissen performed and conducted in 2008 at the Komische Oper in Berlin, where she presented her score for The Merry Widow (1925).
www.maudnelissen.com*

Donald Sosin, compositore, musicista, arrangiatore e direttore d'orchestra, è cresciuto a New York e a Monaco. Ha studiato composizione all'Università del Michigan e alla Columbia. Compone partiture per film muti dal 1971 e si esibisce a Il Cinema Ritrovato fin dal 1999, spesso insieme alla moglie, la cantante Joanna Seaton. Insieme accompagnano le proiezioni di Le Giornate del Cinema Muto, Lincoln Center, MoMA, BAM, MOMI, National Gallery, i festival di Telluride, Seattle, San Francisco, Houston, Yale, Harvard e Emory. Coordinano inoltre laboratori di musica negli Stati Uniti. Le composizioni di Sosin figurano nei Dvd di Criterion, Milestone e Kino. Sue anche le colonne sonore delle riedizioni di *Upstream* di John Ford (NFPF) e *The Hands of Orlac* (Filmarchiv Austria). Altri committenti sono il Chicago Symphony Chorus, la Jerusalem Symphony Orchestra, la Deutsche Kinemathek, la San Francisco Chamber Orchestra, il MoMA e il Metropolitan Museum of Art. Autore di musiche per molti cortometraggi e documentari contemporanei, Sosin è professore aggregato alla Maharishi University of Management di Fairfield, Iowa.
www.silent-film-music.com

Donald Sosin, composer/keyboards/arranger/conductor, grew up in New York and Munich. He studied composition at the Universities of Michigan and Columbia. He has composed for silent films since 1971 and has played at Il Cinema Ritrovato since 1999, often joined by his wife, singer Joanna Seaton. They appear at Le Giornate del Cinema Muto, Lincoln Center and MoMA, BAM, MOMI, the National Gallery, film festivals in Telluride, Seattle, San Francisco, Houston, and at Yale, Harvard and Emory. They

*lead film music workshops around the US. Sosin records for Criterion, Milestone and Kino and scored the new releases of John Ford's Upstream (NFPF) and Hands of Orlac (Filmarchiv Austria). Other commissions: Chicago Symphony Chorus, Jerusalem Symphony Orchestra, Deutsche Kinemathek, San Francisco Chamber Orchestra, MoMA, and Metropolitan Museum of Art. He has scored many contemporary shorts and docs. Sosin is an adjunct professor at Maharishi University of Management in Fairfield Iowa.
www.silent-film-music.com*

Gabriel Thibauddau, nato nel Quebec, ha studiato piano alla scuola di musica Vincent d'Indy e composizione alla facoltà di musica dell'Université de Montréal. È stato inoltre allievo di Iannis Xenakis, Micheline Coulombe-Saint-Marcoux e Nil Parent. Nel 1990 la Cinémathèque québécoise gli ha commissionato la sua prima partitura per un film muto, *The Phantom of the Opera* di Julian Rupert. Da allora ha ricevuto incarichi da vari artisti e istituzioni, tra cui la Cineteca di Bologna, il Musée du Louvre di Parigi, l'Octuor de France, l'Orchestre symphonique de Montréal, Les Grands Ballets Canadiens de Montréal, l'ensemble Musica Camerata Montréal, Angèle Dubeau & La Pietà. Nel 1998 il Festival di Cannes gli ha commissionato una partitura originale per *The Man Who Laughs* di Paul Leni. Nel settembre del 2005 ha eseguito per il Toronto International Film Festival la partitura composta per il film canadese *Nanook of the North*, nella quale figurano canti di gola inuit, un quartetto di flauti, canto e percussioni.
www.gabrielthibauddau.com

*Gabriel Thibauddau, born in Quebec, studied piano at the Vincent d'Indy school of music, and composition at the music faculty of the Université de Montréal. He also studied with Iannis Xenakis, Micheline Coulombe-Saint-Marcoux and Nil Parent. He composed his first silent-film score in 1990, commissioned by the Cinémathèque québécoise for Julian Rupert's The Phantom of the Opera. Since then, works have been commissioned by a variety of institutions and artists, including Cineteca di Bologna, the Musée du Louvre in Paris, the Octuor de France, the Orchestre symphonique de Montréal, Les Grands Ballets Canadiens de Montréal, the Musica Camerata Montréal chamber ensemble, and Angèle Dubeau and La Pietà. In 1998, the Cannes Film Festival commissioned an original score for Paul Leni's The Man Who Laughs. In September 2005, he premiered his score for the Canadian film Nanook of the North for the Toronto International Film Festival, featuring Inuit throat singing, a flute quartet, singers and percussion.
www.gabrielthibauddau.com*

NON SOLO FILM

Not Only Films



EFG1914 European Film Gateway

GLI ARCHIVI CINEMATOGRAFICI EUROPEI E LA DIGITALIZZAZIONE DEI FILM DELLA PRIMA GUERRA MONDIALE *EUROPEAN FILM ARCHIVES DIGITISE FILMS ON THE FIRST WORLD WAR*

EFG1914 è un progetto di digitalizzazione europeo che si concentra in modo particolare sul cinema muto e sulle produzioni cinematografiche legate al tema della prima guerra mondiale. Al progetto biennale, iniziato nel febbraio 2012, collaborano 26 partner (21 di essi sono archivi cinematografici).

Nel corso degli anni Dieci, fu prodotto un numero considerevole di film relativi agli eventi del conflitto. Se si considera che, stando alle stime più attendibili, a tutt'oggi è conservato negli archivi meno del 20% dell'intera produzione muta, il materiale sopravvissuto rappresenta una documentazione di inestimabile valore sulla prima guerra globale della storia. Di qualche titolo si può fare la scoperta in festival come Il Cinema Ritrovato, ma la maggior parte del materiale è rimasto fino ad ora nascosto al pubblico. EFG1914 sta progressivamente digitalizzando parti consistenti di questi documenti filmici, con l'obiettivo di renderli ampiamente accessibili. A partire dal febbraio 2014, in concomitanza con il centenario dello scoppio della prima guerra, circa 650 ore di film e 5600 foto, poster e riviste saranno consultabili sui portali European Film Gateway (europeanfilmgateway.eu) ed Europeana (europeana.eu).

Le collezioni relative alla Grande Guerra sono in parte già consultabili su European Film Gateway. Per fare alcuni esempi: la vasta raccolta dell'Imperial War Museums; alcuni film realizzati dal pioniere Luca Comerio (1878-1940) messi a disposizione da Fondazione Cineteca Italiana, Fondazione Cineteca di Bologna, Cinecittà Luce e CNC – Archives françaises du film; i documentari sulle guerre nei Balcani, forse meno noti ma altrettanto importanti, realizzati dal produttore serbo Dyoka Bogdanovic (1860-1914) e conservati dalla Jugoslovenska Kinoteka. I film digitalizzati nell'ambito di EFG1914 coprono svariati generi e sottogeneri: cinegiornali, documentari, film di finzione, film di propaganda, film realizzati dopo la guerra, film antimilitaristi come il danese *Ned med Vaabene* (1915).

Oltre alla pubblicazione delle collezioni su European Film Gateway ed Europeana, EFG1914 curerà l'allestimento di una mostra virtuale, che sarà on line dal novembre di quest'anno, per dare rilievo a materiali di particolare interesse e, attraverso essi, guidare gli utenti in un percorso di conoscenza più approfondito sulla guerra, l'industria cinematografica e il pubblico dell'epoca. Gli archivi che partecipano a EFG1914 provengono da 15 diversi paesi. Alcune di queste nazioni sono state protagoniste della guerra, altre sono rimaste neutrali. Senza voler ambire alla ricostruzione di un quadro completo del conflitto, il progetto offre un caleidoscopio di immagini e storie disparate. Le collezioni disponibili su European Film Gateway contengono un amplissimo

EFG1914 is a European digitisation project focusing on silent film and film production related to the First World War. 26 partners, among them 21 film archives and cinemathèques are collaborating in the project, which started in February 2012 and will run for two years.

During the 1910s, a considerable amount of films were produced, covering the events of the War. However, less than 20% of the complete silent film production are estimated to have survived in the film archives, so the remaining material is an invaluable documentation of the first global war in history. While a few titles can be discovered at film festivals like Il Cinema Ritrovato, most of the material so far remained unseen by the broader public. EFG1914 is successively digitising parts of this material to make it accessible to a wider audience. By February 2014, in time for the centenary of the outbreak of the First World War, approx. 650 hrs of film and 5.600 photos, posters and periodicals related to the First World War will be viewable on the European Film Gateway (europeanfilmgateway.eu) and the Europeana portal (europeana.eu).

*Parts of the WWI collections are searchable already now on the European Film Gateway. For example, the Imperial War Museums' extensive collection of WWI films, or the films made by Italian film pioneer and cinereporter Luca Comerio (1878-1940), provided by Fondazione Cineteca Italiana, Fondazione Cineteca di Bologna, Cinecittà Luce and CNC – Archives françaises du film. Probably less known, but also important are the documentaries on the Balkan Wars made by Serbian film producer Dyoka Bogdanovic (1860-1914), provided by Jugoslovenska Kinoteka, to name just a few collections. The films digitised in EFG1914 cover all different kind of genres and sub-genres: newsreels, documentaries, feature films, propaganda films, post-war and anti-war films like Holger Madsen's *Ned med Vaabene* (Lay Down Your Arms, DK 1915).*

In addition to the presentation on the European Film Gateway and Europeana, EFG1914 will curate a Virtual Exhibition to highlight exceptional material that provides a deeper insight into the events of the First World War, the film industry and its audience at that time. The Virtual Exhibition is expected to go online in November this year.

The archives contributing to EFG1914 are located in 15 different countries, some of them were major protagonists in the war, others neutral. Without any ambition to provide a 'complete' picture of WWI, EFG1914 offers a kaleidoscope of different images and narrations. The World War One collections available on the European Film Gateway contain plenty of films never seen before and

numero di film mai visti prima, costituendo dunque una risorsa di grande ricchezza per ricercatori, archivisti, produttori televisivi e per il pubblico in generale. Per gli archivisti coinvolti nel progetto, EFG1914 è stato anche un'opportunità per identificare, comparare e descrivere meglio i materiali posseduti risalenti al periodo 1914-1918.

Tra gli obiettivi principali di EFG1914 non c'è solo la pubblicazione di contenuti, ma anche una migliore comprensione da parte degli archivi stessi del *workflow* della digitalizzazione. Prima di EFG1914, molti archivi non avevano sperimentato l'opportunità di mettere in cantiere poderosi progetti di digitalizzazione. Di conseguenza, spesso mancavano il *know-how* e le soluzioni hardware e software necessarie alla realizzazione di file master di alta qualità e al loro *encoding* in differenti formati. EFG1914 ha permesso dunque di costituire un network di archivi, nel quale i partner più esperti nel *workflow* digitale hanno fornito il loro supporto a quelli con meno familiarità in questo campo.

Nelle sue attività di promozione, EFG1914 collabora strettamente con altri progetti legati alla prima guerra, in particolare con European Collections 1914-1918 ed Europeana 1914-1918, entrambi dedicati a materiali non filmici nell'ambito di Europeana. EFG1914 nasce dal lavoro portato avanti tra il 2008 e il 2011 dal progetto EFG, che ha permesso la realizzazione del portale European Film Gateway. A tutt'oggi, sono consultabili su europeanfilmgateway.eu ed europeana.eu più di 600.000 oggetti digitalizzati.

EFG1914 è promosso da ACE (Association des Cinémathèques Européennes) e finanziato dal programma CIP ICT PSP della Comunità Europea. Coordinatore del progetto è il Deutsches Filminstitut di Francoforte.

Maggiori informazioni su EFG1914 sono reperibili sul sito del progetto: www.project.efg1914.eu.

Kerstin Herlt

thus are a rich resource for researchers, film archivists, TV producers and the public. For the archivists involved in the project, the EFG1914 provides the opportunity to identify, compare and better describe their film material about the 1914-1918 period. At the heart of EFG1914 is not only the delivery of content to EFG and Europeana, but also the goal to familiarise film archives with the film digitisation workflow. Before EFG1914, many archives have not had the opportunity to carry out film digitisation on a larger scale and therefore lack the know-how as well as hard- and software solutions to handle high quality master files and encode them in different output formats. Building a close network in EFG1914, archives that are more knowledgeable regarding digital workflow support others that are less skilled.

In its promotion activities, EFG1914 closely collaborates with other WWI related projects, in particular with European Collections 1914-1918, and the crowd-sourcing project Europeana 1914-1918, both providing non-AV material to Europeana.

EFG1914 builds on the work carried out from 2008-2011 in the EFG project that developed the European Film Gateway. To date, over 600.000 objects from 24 film archives are displayed through europeanfilmgateway.eu and europeana.eu.

EFG1914 was initiated by ACE (Association des Cinémathèques Européennes) and is funded by the Community Programme CIP ICT PSP. The Deutsches Filminstitut in Frankfurt coordinates the project.

More information on EFG1914 is accessible on the project's website: www.project.efg1914.eu

Kerstin Herlt

EFG1914 partners

Arhiva Nacionala de Filme (Bucharest), Association des Cinémathèques Européennes (Brussels/Frankfurt), Athena Research (Athens), CNC – Archives françaises du film (Bois d'Arcy), Cinecittà Luce S.p.A (Rome), Cinémathèque Royale de Belgique (Brussels), Cineteca del Friuli (Gemona), Fondazione Cineteca di Bologna, CNR-ISTI (Pisa), Danish Film Institute (Copenhagen), Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen (Berlin), Deutsches Filminstitut – DIF e. V. (Frankfurt), Estonian Film Archive (Tallinn), EYE – Film Institute Netherlands (Amsterdam), Filmarkiv Austria (Vienna), Filмотека Española (Madrid), Fondazione Cineteca Italiana (Milan), Fraunhofer IIS (Erlangen), Imperial War Museums (London), CulturArt Generalitat – IVAC (Valencia), Jugoslovenska Kinoteka (Belgrade), Hungarian National Digital Archive (Budapest), Národní filmový archiv (Prague), Nasjonalbiblioteket (Oslo), Österreichisches Filmmuseum (Vienna), reelport GmbH (Cologne).



Co-funded by the European Union

EFG1914: LA GRANDE GUERRA SELEZIONATA DAGLI ARCHIVI EFG1914: FIRST WORLD WAR SELECTED BY FILM ARCHIVES

I titoli che proponiamo in questo programma, dedicato alla prima guerra mondiale e reso possibile dalla collaborazione di alcuni archivi coinvolti nel progetto europeo EFG1914, riflettono la varietà delle tipologie che si possono incontrare nelle opere digitalizzate nell'ambito del progetto in questione. *Dal Trentino al Rombon* si inserisce nella ricca tradizione dei cineoperatori sul campo di battaglia. Spesso, la presenza della cinepresa ha indotto a ricostruzioni mistificatorie delle scene di guerra e della vita militare, mostrando combattimenti sempre destinati al trionfo e lasciando fuori campo la morte e il dolore: *Dal Trentino al Rombon*, invece, non risparmia momenti di autentica crudezza.

Due esempi dedicati invece alle riprese documentarie del fronte interno testimoniano le sofferenze subite da chi non è andato in trincea: nell'ungherese *Határszéli razzia* la popolazione cerca invano di sottrarsi al sequestro dei beni (i 'razziatori' nelle loro perquisizioni non risparmiano nemmeno le carrozzine dei neonati); in *Zásobování Prahy za světové války* i cittadini di Praga combattono la lotta quotidiana per accaparrarsi il cibo.

Fronte interno e campo di battaglia si alternano invece nell'italiano *Befana di guerra*, che squaderna un ampio e consolidato apparato retorico per convincere il pubblico a mettere a disposizione i propri risparmi per conquistare la vittoria: la Befana riempie la propria calza di generose donazioni, una bambina riabbraccia il padre di ritorno dal fronte.

Un altro rientro a casa è al centro del britannico *The Woman's Portion*, ma stavolta la gioia degli abbracci cede il posto a un'inquietudine destabilizzante, per quanto passeggera, che lascia penetrare vertigini dell'identità pirandelliane, lacerazioni domestiche, assalti onirici da melodramma tragico, sullo sfondo di un quartiere popolare.

Finzione e propaganda si ritrovano sul fronte tedesco, con *Der Feind hört mit*, prodotto dalla Bild und Filmamt, una compagnia fondata nel 1917 e controllata dal Comando Supremo dell'Esercito per fare del cinema uno strumento di guerra psicologica. In questo film, tecnicamente raffinato, è chiaro l'invito alla prudenza, dal momento che "il nemico ti ascolta". Curiosamente, ci mostra una sconfitta dell'esercito del Kaiser, causata dalla dabbenaggine di un radio operatore tedesco chiacchierone che si lascia intercettare dallo spionaggio inglese.

Riguardando a volo d'uccello il programma, ci siamo accorti che, forse per volontà inconscia, ripercorriamo una guerra senza eroi. Ripariamo con *Kri Kri imita Pegoud*, dove il celebre comico si lascia incantare dalla passione aeronautica e si ritrova, a modo suo, a emulare le imprese acrobatiche degli eroi dei cieli.

Tutti i film in programma sono o saranno disponibili on line su www.europeanfilmgateway.eu.

Andrea Meneghelli

The films that we propose in this programme, which is dedicated to the First World War and which has been made possible by the collaboration of some archives involved in the EFG1914 European project, reflect the variety of typology that can be found in the digitized works in this project. Dal Trentino al Rombon is part of the rich tradition of filmmakers on the battlefield. The presence of a film camera has often led to mystifying reconstructions of war scenes and military life, showing combat that is destined for victory and pushing death and pain to one side. Dal Trentino al Rombon, on the other hand, does not leave out the moments of real brutality.

There are two examples dedicated to documentary filming of suffering of the people who did not go into the trenches. In the Hungarian Határszéli razzia the people searched in vain to avoid the confiscation of their property (the plunderers did not even spare newborns' prams). In Zásobování Prahy za světové války it was a daily fight for the citizens of Prague just to get some food. The home front and the battlefield alternated in the Italian Befana di guerra, which used a great and well-established rhetorical device to convince the public to donate their own savings in order to secure the victory: the witch (befana) fills her own socks with generous donations and a little girl gives her father a hug as he returns from the front.

Another homecoming is at the heart of the British film, The Woman's Portion, but this time the joy of embraces gives way to a disturbing uneasiness which allows for it to be imbued, although fleetingly, with the dizziness of Pirandellian identities, the domestic afflictions and the dreamlike assaults of tragic melodrama, against the backdrop of a neighbourhood.

Fiction and propaganda can be found on the German front, with Der Feind hört mit, produced by Bild und Filmamt, a company founded in 1917 and controlled by the Supreme Commander of the Armed Forces, making cinema an instrument of psychological warfare. In this technically refined film the call for caution is clear, due to the fact the "the enemy is listening". Curiously, it shows the defeat of the Kaiser's army, as a result of a German radio operator's stupidity, who allows himself to be intercepted by a British spy.

Looking at the programme once it had been put together, we realised that (maybe the result of an unconscious decision) we have covered a war without heroes. We remedy it with Kri Kri imita Pegoud, where the famous comic becomes enchanted by aeronautical passion and finds himself emulating the acrobatic feats of the heroes of the sky.

All the films will be available online at www.europeanfilmgateway.eu.

Andrea Meneghelli

DAL TRENTINO AL ROMBON
Italia, 1917

■ Prod.: Sezione Cinematografica del Regio Esercito ■ 35mm. L.: 150 m. D.: 8' a 18 f/s. Col. ■ Da: Fondazione Cineteca Italiana

KRI KRI IMITA PEGOUD
Italia, 1914

■ T. alt.: *Kri Kri e i voli di Pegoud*. Int.: Raymond Frau (Kri Kri). Prod.: Cines ■ 35mm. D.: 4' a 18 f/s. Col. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ■ Da: EYE - Film Institute Netherlands

HATÁRSZÉLI RAZZIA
Ungheria, 1918 Regia: Tábori Kornél

■ Op.: Fröhlich János ■ 35mm. L.: 213 m. D.: 9' a 20 f/s. Bn. Didascalie ungheresi

/ *Hungarian intertitles* ■ Da: Hungarian National Digital Archive and Film Institute

DER FEIND HÖRT MIT
Germania, 1918

■ Prod.: Bild und Filmamt (BUFA) ■ 35mm. L.: 396 m. D.: 19' a 18 f/s. Col. Didascalie tedesche / *German intertitles* ■ Da: Deutsche Kinemathek-Museum für Film und Fernsehen

BEFANA DI GUERRA
Italia, 1915 Regia: Caramba

■ Prod.: L'Idea Films ■ 35mm. L.: 155 m. D.: 8' a 16 f/s. Bn. Didascalie italiane / *Italian intertitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

THE WOMAN'S PORTION
GB, 1918

■ Int.: Mary Forbes (Lizzie), Sam Livesey (Jim). Prod.: Film Producers' Guild ■ 35mm. L.: 466 m. D.: 23' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Imperial War Museums

ZÁSOBOVÁNÍ PRAHY ZA SVETOVÉ VÁLKY
Cecoslovacchia, 1917

■ Dvd. D.: 6'. Bn. ■ Da: Národní filmový archiv

PATHÉ KOK 28MM: LA GRANDE GUERRA – RESA NON INFIAMMABILE PER LE PROIEZIONI PRIVATE
28MM PATHÉ KOK: THE GREAT WAR – MADE NON-INFLAMMABLE FOR IN-HOME PROJECTION

Nel Natale del 1911, pochi anni prima dello scoppio della prima guerra mondiale, la Pathé Frères – allora la più grande casa cinematografica del mondo – lanciò il suo primo sistema di cinema domestico, il Cinématographe de Salon KOK 28mm che doveva sostituirsi alle lanterne magiche ancora molto diffuse nei ricchi salotti della borghesia. Il Pathé KOK, incompatibile con la pellicola 35mm altamente infiammabile usata nelle proiezioni in sala, fu salutato come un'immancabile aggiunta agli oggetti di intrattenimento domestico allora in voga come il fonografo e la pianola. Le pellicole 28mm non infiammabili erano indirizzate a un pubblico che preferiva il salotto di casa alle affollate sale di proiezione. Alla fine della guerra il sistema stava per essere gradualmente ritirato dal mercato francese in favore di un nuovo e più economico formato, il 9,5mm. Ciò nonostante, nel 1918 fu pubblicato un ricco catalogo francese di film KOK che comprendeva ben 1132 titoli. Il catalogo contava 14 'generi' e comprendeva comiche, film a trucchi e drammi, pellicole di divulgazione e religiose, scene documentarie e d'attualità. La classe 12, Scènes Militaires et Sportives, riporta ancora *L'Armée française en campagne* (1912), Rullo n. 166. Dopo la Battaglia della Marna del settembre 1914, che segna l'inizio della guerra di posizione, per mantenere vive le speranze vengono compilate scene di guerra come *L'Invasion allemande – après la retraite des allemands*: presentati nei cataloghi dei film 28mm

Christmas 1911, just a few years before the outbreak of World War One, Pathé Frères – at that moment largest entertainment company in the world – launched its marketing campaign for the 28mm Cinématographe de Salon trademarked KOK, as a replacement for magic lantern devices still in wide-spread use in 'salons' of the affluent and bourgeois. The KOK, designed to be incompatible with the highly flammable 35mm film dominating theatrical exhibitions, was hailed to be companion to the audio entertainment equipment then in vogue – phonograph and pianola. The non-inflammable 28mm films served very well in households unwilling to visit crowded cinema venues, keen on the luxury of moving image entertainment at home.

*By the end of the war the system was in the process of being phased out by Pathé from the French market, in favor of a new and cheaper gauge: 9,5mm. Nevertheless, an elaborated French KOK film catalogue was published in 1918 comprising 1132 reels. The catalogue is classified into 14 'genres', among these comedies, trick films and dramas, popular science and religious subjects, including documentary views and actualities. Class 12 Scènes Militaires et Sportives still lists *L'Armée française en campagne* from 1912, Reel No. 166 in the French KOK catalogues since the pre-war period. After the Battle of the Marne in September 1914, when opponents positions were consolidated, hope inspiring war reports like*

pubblicati alla fine del 1914 o agli inizi del 1915, questi film promettono agli spettatori una rapida conclusione del conflitto. Non mancano inoltre le immagini di zone devastate delle Fiandre, delle regioni dell'Oise e della Marna. Ma negli anni del conflitto a prevalere sono le scene di cerimonie militari e di medaglie assegnate da eroici generali ai soldati meritevoli, nonché le immagini che testimoniano del buonumore dei 'ragazzi', colti in momenti di riposo e di svago malgrado l'imminente pericolo, come in *The African Zouaves in the Flanders*. Le pellicole si concentrano su una rappresentazione positiva della guerra, sull'impegno internazionale e interculturale e sullo sforzo congiunto. Chiaramente la Pathé vuole evitare di offrire agli ambienti domestici francesi e ai circuiti di distribuzione casalinghi di tutto il mondo scene di guerra terrozzanti o imbarazzanti. Perfino i feriti gravi non vengono presentati come raccapriccianti *gueules cassées* o come vittime di guerra incurabili, ma piuttosto come pazienti che possono guardare con ottimismo ai progressi della scienza medica. Il progetto EFG1914 ha portato all'attenzione della Cinémathèque Royale de Belgique e del Deutsches Filminstitut queste pellicole di guerra per la visione domestica rendendo possibile un'importante opera di digitalizzazione.

Anke Mebold e Bruno Mestdagh

L'Invasion allemande – après la retraite des allemands were compiled and first presented in 28mm catalogue editions published in late 1914 or early 1915, promising audiences a quick end of the war. Footage of devastated regions in Flanders, the Oise and the Marne region were shown. But more prevalent throughout the years of war time film production were images of military ceremonies, of medals awarded to deserving soldiers by the hands of heroic Generals, depictions of 'the boys' in good spirits, engaged in relaxation and amusement in spite of imminent danger – for example in The African Zouaves in the Flanders. The emphasis was on positive publicity for the war, on the international and inter-cultural strength and promise of the joint effort. Clearly Pathé preferred to avoid bringing horrifying and embarrassing war footage into the French salons – and into worldwide non-theatrical distribution. Even the severely wounded are not presented as horrifying gueules cassées or incurable disfigured war casualties, but rather as patients for whom science is capable of providing solutions. The opportunity of the EFG1914 project brought these particular salon cinema war reports to the attention of Cinémathèque Royale de Belgique and Deutsches Filminstitut, and their digitalization is a unique challenge.

Anke Mebold and Bruno Mestdagh

L'ARMÉE FRANÇAISE EN CAMPAGNE

Francia, 1912

■ Prod.: Pathé (KOK catalogue film no. 166) ■ DCP. D.: 6'. Bn ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

[L'INVASION ALLEMANDE. 1ER SÉRIE. APRÈS LA RETRAITE DE L'ARMÉE ALLEMANDE] [in corso di identificazione / subject to identification]

Francia, 1914

■ Prod.: Pathé (KOK catalogue film no. 457) ■ DCP. D.: 5'. Bn ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

L'INVASION ALLEMANDE. 2ÈME SÉRIE. APRÈS LA RETRAITE DE L'ARMÉE ALLEMANDE

Francia, 1914

■ Prod.: Pathé (KOK catalogue film no. 461) ■ DCP. D.: 6'. Bn ■ Da: Deutsches Filminstitut – DIF

L'INVASION ALLEMANDE. 5ÈME SÉRIE. APRÈS LA RETRAITE DE L'ARMÉE ALLEMANDE

Francia, 1914

■ Prod.: Pathé (KOK catalogue film no. 470) ■ DCP. D.: 6'. Bn ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

LES ZOUAVES D'AFRIQUE DANS LES FLANDRES BELGES

Francia, 1915

■ T. ing.: *The African Zouaves in the Flanders*. Op.: Alfred Machin. Prod.: Pathé (KOK catalogue film no. 564) ■ DCP. D.: 8'. Bn ■ Da: Deutsches Filminstitut – DIF

COMMENT SONT SOIGNÉS NOS BLESSÉS DE GUERRE

Francia, 1915

■ Prod.: Pathé (KOK catalogue film no. 588) ■ DCP. D.: 8'. Bn ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

LE PRÉSIDENT DE LA RÉPUBLIQUE, LE PRINCE DE SERBIE ET LE GÉNÉRAL EN CHEF SUR LE FRONT DE VERDUN

Francia, 1916

■ Prod.: Pathé (KOK catalogue film no. 662) ■ DCP. D.: 8'. Bn ■ Da: Deutsches Filminstitut – DIF

COL. HEEZA LIAR FOILS THE ENEMY

USA, 1915 Regia: John Randolph Bray

■ T. fr.: *Mentoulant, correspondant de guerre*. Prod.: J.R. Bray Studios (KOK catalogue film no. 810) ■ DCP. D.: 4'. Bn ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

LES FÊTES DE LA VICTOIRE. 2E PARTIE

Francia, 1919

■ Prod.: Pathé (KOK catalogue film no. 1132) ■ DCP. D.: 8'. Bn ■ Da: Deutsches Filminstitut – DIF

DOSSIER PASOLINI – IL LABORATORIO DELL'INFERNO DI SALÒ DOSSIER PASOLINI – THE LABORATORY OF THE HELL OF SALÒ

“Mi sono innamorato di questa sceneggiatura proprio al momento in cui ho pensato di trasporre questo film nella Repubblica di Salò. [...] È stata l'idea creatrice del film. [...] È venuta una specie di coreografia nazifascista completamente onirica in quanto non c'è un saluto romano, non c'è uno che si metta sull'attenti, non c'è un ritratto del Duce, non si nomina mai niente, si nomina solo la parola 'Salò' e la parola 'Marzabotto', due nomi. [...] Questo non è un film didascalico. Chi vuol comprendere, comprenda, chi ha orecchie per intendere, intenda. In realtà questo film si presenta come visionario”.

Sono alcune dichiarazioni rilasciate da Pier Paolo Pasolini durante l'unica conferenza-stampa che tenne per il suo ultimo film, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, la cui registrazione, recentemente ritrovata, è uno dei materiali d'archivio che vengono presentati nell'ambito del dossier curato dal Centro Studi – Archivio Pier Paolo Pasolini della Cineteca di Bologna sul 'laboratorio' del film. Un laboratorio particolarmente complesso perché *Salò* fu l'unico film che Pasolini realizzò senza averne scritto la sceneggiatura ma basandosi su un copione largamente modificato durante le riprese, come un *work in progress*, e in sede di montaggio e doppiaggio. Grazie alle fotografie di scena e di set di Deborah Beer, in parte inedite, e ad alcuni documenti della lavorazione (come il copione della segretaria di edizione Beatrice Banfi e annotazioni autografe di Pasolini), il dossier mostra la maggiore ampiezza narrativa che in origine avrebbe dovuto avere il prologo – l'Antinferno –, alcuni squarci dell'atroce 'quotidiano' della villa degli orrori, le foto del finale previsto originariamente – il ballo di tutta la troupe e il disvelamento del set – e alcune immagini – successivamente tagliate – dello sterminio delle vittime, una raffigurazione dei supplizi infernali che evoca la tradizione medievale ma allude all'orrore indifferenziato del presente.

Roberto Chiesi

“I fell in love with this script right at the moment when I thought about transposing the film to the Repubblica di Salò. [...] It was the creative idea behind the film. [...] A type of Nazifascist choreography appeared, completely dreamlike in as much as there is no Roman greeting, there is nobody standing to attention, no portrait of Mussolini, nothing is ever mentioned, apart from the word 'Salò' and the word 'Marzabotto', two names. [...] This is not a didactic film. Those who want to understand, understand; those have an ear for meaning, get the meaning. In reality, this film presents itself as a visionary film”.

*They are some statements made by Pier Paolo Pasolini during the only press conference that he held for his final film, *Salò* or the 120 days of Sodom, whose recently discovered recording of is one of the archive materials that is presented in the dossier of Cineteca di Bologna, Centro Studi – Archivio Pier Paolo Pasolini on the 'laboratory' of the film. A particularly complicated laboratory because *Salò* was the only film that Pasolini made without writing a screenplay but by modifying the script during the filming, as a work in progress, during the editing and dubbing. Thanks to Deborah Beer's partly unreleased scene and set photography and some documents of the work (like continuity supervisor Beatrice Banfi's script, and Pasolini's original annotations), the dossier shows: the wider narrative scope the prologue was originally supposed to have – Hell's entrance; some glimpses of the daily pain in the house of horrors; the photos of the originally planned endings – the dance of the whole crew and the revealing of the set; and some images of the extermination of the victims which were cut afterwards – a depiction of the hellish torture that is reminiscent of medieval times but refers to the undifferentiated horrors of the present.*

Roberto Chiesi



IL CINEMA RITROVATO DVD AWARDS – X EDIZIONE IL CINEMA RITROVATO DVD AWARDS – 10TH EDITION

Il Premio intende dare visibilità e incentivare i Dvd e Blu-Ray di qualità realizzati in tutto il mondo nel settore dell'home entertainment. Al concorso partecipano Dvd e Blu-Ray pubblicati tra aprile 2012 e aprile 2013, relativi a film di acclamata importanza e di produzione anteriore al 1983, rispettando così la vocazione più generale del festival. I premi sono suddivisi in quattro categorie: Miglior Dvd o Blu-Ray 2012/2013, Migliori Bonus, Miglior Riscoperta di un film dimenticato, Migliore Collana/Cofanetto.

The award aims to encourage and give visibility to quality home entertainment Dvd and Blu-Ray from around the world. The competition is open to Dvd and Blu-Ray released between April 2012 and April 2013 of important films made prior to 1983 and thus generally in line with the festival's theme. The awards are divided into four categories: Best Dvd or Blu-Ray 2012/2013, Best Special Features (bonus), Best Rediscovery of a Forgotten Film, Best Series/Best Box.

GIURIA / JURY

Lorenzo Codelli

Vicedirettore della Cineteca del Friuli di Gemonia, è collaboratore, tra gli altri, di "Positif", "International Film Guide", "Urania", *Storia del cinema Einaudi*, *Dictionnaire du cinéma asiatique*, dell'Associazione Cinemazero e curatore di monografie su Marco Tullio Giordana, Tinto Brass, Ermanno Olmi, Pupi Avati, Gianni Amelio, Dante Spinotti. È inoltre consulente del Festival di Cannes e sceneggiatore di documentari sul cinema asiatico.

Vice-director of Gemonia's Cineteca del Friuli, he writes for "Positif", "International Film Guide", "Urania", Storia del cinema Einaudi, Dictionnaire du cinéma asiatique, and Associazione Cinemazero among others, and he has published numerous studies on Marco Tullio Giordana, Tinto Brass, Ermanno Olmi, Pupi Avati, Gianni Amelio, Dante Spinotti. He also works as a consultant for The Cannes Film Festival and as a scriptwriter for documentaries on Asiatic cinema.

Alexander Horwath

Curatore e critico cinematografico e di arti visive, ha diretto la Viennale – Vienna International Film Festival e, dal 2002, è direttore dell'Österreichisches Filmmuseum. È autore di pubblicazioni sul cinema della New Hollywood degli anni Sessanta e Settanta, sui film dell'avanguardia austriaca, su autori come Michael Haneke e sul film scomparso di Josef von Sternberg, *The Case of Lena Smith*.

Curator and writer on film and visual art, he is the former director of the Viennale – Vienna International Film Festival and, since 2002, director of Österreichisches Filmmuseum (the Austrian Film Museum). Among his publications are books on New Hollywood Cinema of the 1960s-1970s, Austrian avant-garde film, Michael Haneke and Josef von Sternberg's lost film The Case of Lena Smith.

Mark McElhatten

Curatore indipendente di programmazioni film e video dal 1977. Archivista cinematografico per Martin Scorsese. Cofondatore e codirettore della sezione dedicata all'avanguardia del New York Film Festival. Curatore della serie *The Walking Picture Palace* e collaboratore di vari festival tra cui quelli di Rotterdam e Torino.

Independent Film and Video Curator since 1977. Film Archivist for Martin Scorsese. Co-founder and co-programmer of the New York Film Festival's annual Views from the Avant-Garde. Curator of the ongoing touring series The Walking Picture Palace. Frequent contributing curator to the Rotterdam International Film Festival, the Torino Film Festival, and others.

Paolo Mereghetti

Critico cinematografico e giornalista, è caporedattore spettacoli del "Corriere della Sera" e autore del dizionario *Il Mereghetti*. È stato consulente per la Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia, ha collaborato con RadioTre e Raitre e ha pubblicato numerosi saggi (su Orson Welles, Arthur Penn, Marco Ferreri, Bertrand Tavernier, Jacques Rivette).

Italian film critic and journalist. Currently the head entertainment editor of "Corriere della Sera" and author of the dictionary Il Mereghetti. He has worked as a consultant for the Venice Film Festival as well as with RadioTre and Raitre. He has also published numerous studies (on Orson Welles, Arthur Penn, Marco Ferreri, Bertrand Tavernier, Jacques Rivette).

Jonathan Rosenbaum

Critico cinematografico per il "Chicago Reader" dal 1987 al 2007, attualmente lavora come scrittore free-lance e blogger sul sito jonathan-rosenbaum.com. Tra le sue più recenti pubblicazioni figurano *Essential Cinema* e *Discovering Orson Welles*. Ha inoltre programmato una serie di commedie, *The Unquiet American*, per il Filmarchiv Austria e per la Viennale.

He was the principal film critic for the "Chicago Reader" from 1987 through 2007, and he works today as a freelance writer and as a blogger at jonathanrosenbaum.com. His most recent books include Essential Cinema and Discovering Orson Welles, and he has programmed a series of comedies, The Unquiet American, for the Filmarchiv Austria and the Viennale.

Peter von Bagh

Storico e critico cinematografico, è autore di oltre venti volumi, tra cui *The History of World Cinema*. Produttore radiotelevisivo, editore, regista, sceneggiatore e caporedattore dal 1971 della rivista "Filmihullu", dal 1970 al 1985 è stato direttore del Finnish Film Archive, professore di storia del cinema all'Università di Helsinki ed è cofondatore e attualmente direttore del Midnight Sun Film Festival. Dal 2001 è direttore artistico del festival Il Cinema Ritrovato.

Film historian, author of more than twenty books, including The History of World Cinema. Television and radio producer, book publisher, film director, scriptwriter, editor-in-chief (since 1971) of the "Filmihullu" magazine, curator (1967-70) and program director (1970-85) of the Finnish Film Archive, professor of film history in The Helsinki University of Arts, artistic director and co-founder of The Midnight Sun Film Festival. Since 2001 he's the artistic director of Il Cinema Ritrovato festival.

I CANDIDATI / THE CANDIDATES

ANDRÉ DELVAUX COLLECTION

(De man die zijn haar kort liet knippen, Rendez-vous à Bray, Belle, Een vrouw tussen hond en wolf, Benvenuta, L'oeuvre au noir, André Delvaux. Sa vie, son oeuvre, Belgio/1965-1988).

Cinematek (Cinémathèque Royale de Belgique) (Dvd)

ANTONI PADRÓS

(*El cinema i els seus marges, El cine y sus márgenes, Cinema margins*, Spagna/1966-2012). Filмотека de Catalunya – Cameo Media S.L. (Dvd)

BLACK SUNDAY

(*La maschera del demonio*, Italia-USA/1960) di Mario Bava.
Arrow Video (Blu-Ray)

ČESKÝ ANIMOVANÝ FILM I 1920-1945

Národní filmový archiv (Dvd)

DER ALTE FRITZ

(Germania/1927-1928) di Gerhard Lamprecht.
Absolut Medien Berlin – Filmmuseum Potsdam (Dvd)

DI LEO CRIME COLLECTION

(*Milano calibro 9, La mala ordina, Il boss, I padroni della città*, Italia/1972-1973-1976) di Fernando Di Leo.
Raro Video USA – Minerva Pictures (Blu-Ray)

DIE BIENE MAJA UND IHRE ABENTEUER

(*The Adventures of Maya*, Germania/1925) di Wolfram Junghans, Waldemar Bonsels.
Seeber FILM Verlag (Dvd)

DIE VERRUFENEN (DER FÜNFTE STAND) & DIE UNEHELICHEN

(Germania/1925-1926) di Gerhard Lamprecht.
Edition Filmmuseum – Deutsche Kinemathek (Dvd)

DIE WEBER

(Germania/1927) di Frederic Zelnik.
Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung, Wiesbaden – Transit Film GmbH, München (Dvd)

DIOURKA – LAFONT

(*Paul, Marie et le cure, Jeanne et la moto*, Francia/1968-1969) di Diourka Medveczky.
Filmedia (Dvd)

ÉTUDES SUR PARIS

(Francia/1928) di André Sauvage.
Carlotta Films (Dvd)

FEU MATHIAS PASCAL

(Francia/1925) di Marcel L'Herbier.
Flicker Alley, LLC (Blu-Ray)

FRENCH MASTERWORKS: RUSSIAN ÉMIGRÉS IN PARIS

(*Le Brasier ardent, Feu Mathias Pascal, Le Nouveaux Messieurs*, Francia/1923-1924-1925-1928) di Ivan Mosjoukine, Alexandre Volkoff, Marcel L'Herbier, Jacques Feyder.
Flicker Alley, LLC (Dvd)

GLI ULTIMI

(Italia/1963) di Vito Pandolfi.
La Cineteca del Friuli (Dvd)

HANYO

(*La Servante*, Corea del Sud/1960) di Kim Ki-young.
Carlotta Films (Dvd, Blu-Ray)

HEAVEN'S GATE

(USA/1980) di Michael Cimino.
The Criterion Collection (Blu-Ray)

HENRI STORCK COLLECTION

(*Images d'Ostende, Misère au Borinage, Symphonie paysanne, Art & Cinema*, Belgio/1929-1970).
Cinematek (Cinémathèque Royale de Belgique) (Dvd, Blu-Ray)

LE CINEMA DE MAX LINDER

(Francia/1906-1983).
Edition Montparnasse (Blu-Ray)

LES ENFANTS DU PARADIS

(Francia/1945) di Marcel Carné.
Pathé Films (Dvd)

LONESOME

(USA/1928) di Paul Fejos.
The Criterion Collection (Blu-Ray)

MAJOR WORKS OF JONAS MEKAS

(USA-Lituania/ 1964-2002)
Re:Voir Video (Dvd)

MATERIALFILME

(Germania/1968-1976)
di Wilhelm und Birgit Hein.
Edition Filmmuseum – Filmmuseum München (Dvd)

NANOOK OF THE NORTH – THE WEDDING OF PALO (AND OTHER FILMS OF ARCTIC LIFE)

(USA-Danimarca/1922-1934)
di Robert Flaherty e Knud Rasmussen.
Flicker Alley, LLC (Blu-Ray)

NIGHTBIRDS

(GB/1970) di Andy Milligan.
BFI Video Publishing (Dvd, Blu-Ray)

PERE PORTABELLA. OBRAS COMPLETAS

Prodimag – Intermedio (Dvd)

RAGS AND RICHES: MARY PICKFORD COLLECTION

(*The Poor Little Rich Girl, The Hoodlum, Sparrows*, USA/1917-1919-1926)
di Maurice Tourneur, Sidney A. Franklin, William Beaudine.
Milestone Film & Video (Dvd)

RAMEAU'S NEPHEW BY DIDEROT (THANX TO DENNIS YOUNG) BY WILMA SCHOEN

(Canada/1970-1974) di Michael Snow.
Re:Voir Video (Dvd)

ROLL OUT THE BARREL: THE BRITISH PUB ON FILM

(GB-Germania/1944-1982) di Robert Massingham, Norman Cobb, Basil Somner, Stanley Goulder, Clare Ash, John Reid, Robert Tronson, Peter Nestler, Philip Trevelyan, Arnold Miller, Anthony Short, Geoffrey Reeve, Digby Turpin, James Allen, Clive Mitchell.
BFI Video Publishing (Dvd)

TABU

(USA/1930-31) di Friedrich Wilhelm Murnau.
Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung, Wiesbaden – Transit Film GmbH, München (Dvd)

THE AIRSHIP NORGE'S FLIGHT ACROSS THE ARCTIC OCEAN

(Norvegia/1926). National Library of Norway (Dvd)

THE LACEY RITUALS: FILMS BY BRUCE LACEY

(GB/1951-1987) di Bruce Lacey.
BFI Video Publishing (Dvd)

THE THIEF OF BAGDAD

(USA/1924) di Raoul Walsh.
Cohen Film Collection (Blu-Ray)

THIS WORKING LIFE: STEEL – A CENTURY OF STEELMAKING ON FILM

(GB/1901-1987) di Mitchell & Kenyon, Ronald H Riley, Lewis Gilbert, Nigel Byass, Peter Pickering, Peter Sachs, Geoff Busby, Bill Mason, Tom Stobart, Laurence Henson, Frank Black, Jenny Woodley, Penny Woolcock.
BFI Video Publishing (Dvd)

VIER FILME MIT ASTA NIELSEN

(*Die Sufragette, Das Liebes, Das Eskimobaby, Die Börsenkönigin*, Germania/1913-1916)
di Urban Gad, Magnus Stifter, Heinz Schall, Edmund Edel.
Edition Filmmuseum – Deutsche Kinemathek (Dvd)

WANGSIMMI – GENEALOGY – JAGKO – MANDALO

(Corea del Sud/1976-1978-1980-1981)
di Im Kwon-taek.
Korean Film Archive (Dvd)

WE CAN'T GO HOME AGAIN

(USA/1973) di Nicholas Ray.
Oscilloscope Pictures (Dvd, Blu-Ray)

Quest'anno la Cineteca di Bologna inaugura una intera sezione del festival dedicata a bambini e ragazzi. Schermi e Lavagne, il dipartimento educativo della Cineteca, oltre alle attività per le scuole e per le famiglie che si svolgono da settembre a giugno, organizza infatti una serie di iniziative per il pubblico più giovane nei giorni del festival, a sottolineare l'importanza per le nuove generazioni di entrare in contatto con la storia del cinema secondo modalità creative e coinvolgenti, che le avvicinino all'esperienza della fruizione collettiva di un'opera cinematografica e nello stesso tempo le portino 'dietro le quinte' delle immagini che vengono proiettate sullo schermo.

Le attività rivolte ai bambini dai 5 agli 11 anni si focalizzeranno sul rapporto tra la pellicola cinematografica e il digitale e prevedono, oltre a momenti ludici, la proiezione di sequenze di film della storia del cinema seguita da laboratori, ogni volta differenti, volti a mettere in luce vari aspetti del linguaggio cinematografico; i bambini potranno inoltre visitare una vera cabina di proiezione e maneggiare la pellicola, per conoscere il cinema anche nella sua dimensione concreta, tattile, che nell'era delle tecnologie digitali a portata di tutti, compresi gli spettatori più piccoli, sembra perdere centralità. Il festival Il Cinema Ritrovato vuole invece recuperare abitudini di fruizione e formati di un tempo, che ci possono raccontare innumerevoli storie.

Si parte lunedì 1° luglio con *L'ombra nel cinema*, dove il ruolo del contrasto bianco/nero sullo schermo è al centro di una selezione di sequenze che dal *Nosferatu* di Murnau arriva a *Le avventure del Principe Achmed* di Lotte Reiniger. A seguire, il laboratorio *Mesdames et Messieurs... il teatro d'ombre*, che si svolgerà in due giornate, nel corso del quale Paola Cameroni farà rivivere ai bambini la magia di questa tecnica senza tempo. A conclusione del laboratorio, martedì 2 luglio, i bambini realizzeranno una dimostrazione aperta ai genitori.

Martedì 2 luglio torneremo a occuparci delle ombre, ma questa volta vedremo al-

cuni cortometraggi realizzati in silhouette in tempi recenti da Michel Ocelot. Ocelot ci conduce, attraverso questa tecnica complicata e affascinante, tra meravigliose invenzioni di carta e leggende provenienti da ogni parte del mondo.

Mercoledì 3 luglio la proiezione e il successivo laboratorio si focalizzeranno sul passaggio tra cinema muto e sonoro. Verranno mostrate sequenze di film dei primi anni della storia del cinema, dal celebre *Viaggio nella Luna* di Méliès al divertente *Lea e il gomito* di Lea Giunchi, per terminare con il sonoro *Steamboat Willie*. Il laboratorio *Invenzioni sonore*, in programma il 3 e il 4 luglio, a cura di OTTOMANI laboratori con Andrea Martignoni e Noemi Bermani, condurrà i bambini alla scoperta dei giochi, delle manipolazioni e delle reinvenzioni che si possono compiere sulle immagini utilizzando il sonoro. È prevista infine la rimusicazione di una sequenza di un film delle origini.

Giovedì 4 luglio le sequenze scelte mostreranno come la musica si possa trasformare in immagini e colori, passando dalla poesia dei disegni di Emanuele Luzzati alla contemporaneità di un *Pierino e il lupo* realizzato in Gran Bretagna nel 2006.

Venerdì 5 luglio le attività termineranno con una selezione di sequenze di film di Charlie Chaplin, alla scoperta del personaggio di Charlot. A seguire, un laboratorio sulla sua figura, nel corso del quale i bambini giocheranno a imitarne le caratteristiche più celebri.

This year Cineteca di Bologna is launching an entire section of the Festival dedicated to children and young people. Above and beyond events organized for kids and families throughout the school year from September through June, Schermi e Lavagne, the Educational Project of the Cineteca, is presenting a series of initiatives for young audiences during the Festival itself, highlighting the importance of offering the new generations the opportunity to come in contact with the history of film through creative engagement, bringing them closer to the collective experience

of cinema and at the same time providing a peek behind the scenes and images they are watching on the screen.

Activities for kids between 5 and 11 years old will focus on the relationship between film and digital video and as well as the playful dimensions, will offer screenings of famous movie sequences, followed by workshops, in each case unique, aimed at pointing out the different uses of film language; children will also be welcome to visit a projection booth and handle the film itself, allowing them to have first hand contact with the medium, to get to know film in its most concrete and tactile dimension, which in this digital age, prevalent by now everywhere and for everyone, kids included, seems to have been lost in all respects. Il Cinema Ritrovato festival aims to evoke the methods, uses and formats of the past, which have so many valuable stories to tell us.

It begins Monday July 1st with L'ombra nel cinema (Shadow in Film), where the role of the contrast between black and white is the basis for a selection of scenes from Murnau's Nosferatu to The Adventures of Prince Achmed by Lotte Reiniger, followed by a two-day workshop Mesdames et Messieurs... il teatro d'ombre (Ladies and Gentlemen... the shadow theater), during which Paola Cameroni will show kids the magic of this timeless technique. At the end of the workshop, on Tuesday July 2nd, the children will present their own demonstration to their parents.

Tuesday July 2nd we will again turn to the subject of shadow, but this time we will see a number of short films produced recently by Michel Ocelot. Ocelot takes us, through a complex and fascinating process, of wondrous inventions and legends from the world over. Wednesday July 3rd the screenings and workshop will focus on the transition from silent to sound film. Films from the earliest days of cinema will be offered, from the celebrated Le Voyage dans la lune by Méliès to the fun Lea e il gomito by Lea Giunchi, and closing with Steamboat Willie. The workshop Invenzioni sonore (The invention of Sound), taking place July 3rd and 4th, offered by OTTOMANI

mani laboratories with Andrea Martignoni and Noemi Bermani, will use games and show kids how to manipulate and alter images using sound. The workshop will include adding music to a scene from an early film.

The sequences chosen for Thursday July 4th will show how music can be transformed into images and colors, from the poetic designs of Emanuele Luzzati to the modern version of Peter and The Wolf produced in Great Britain in 2006.

Friday July 5th the events will conclude with a selection of Charlie Chaplin films, to introduce children to his timeless character. The workshop will follow up with a closer look at Chaplin, during which kids will play and learn to imitate his well-known physicality and behavior.

Programma delle proiezioni (sequenze) Screenings programme (sequences)

1 luglio - L'ombra nel cinema / Shadows in Film

NOSFERATU - EINE SYMPHONIE DES GRAUENS

(*Nosferatu - Il Vampiro*, Germania/1922)
di Friedrich Wilhelm Murnau. 35mm

ASCHENPUTTEL

(*Cenerentola*, Germania/1922)
di Lotte Reiniger

DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED

(*Le avventure del Principe Achmed*,
Germania/1926) di Lotte Reiniger

THE GRASSHOPPER AND THE ANT

(*La cicala e la formica*, GB/1950)
di Lotte Reiniger

2 luglio - Cortometraggi in ombra / Shadows: Short Films

LES TROIS INVENTEURS

(Francia/1980) di Michel Ocelot

LES CONTES DE LA NUIT

(Francia/2012) di Michel Ocelot

3 luglio - Tra muto e sonoro / From Silent to Sound

L'ARROSEUR ARROSÉ

(*L'innaffiatore annaffiato*, Francia/1895)
di Louis Lumière

LE VOYAGE DANS LA LUNE

(*Viaggio nella Luna*, Francia/1902)
di Georges Méliès. 35mm

FANTASMAGORIE

(Francia/1908) di Émile Cohl

IL REGALO DI CRETINETTI

(Italia/1911) di André Deed. 35mm

LEA E IL GOMITOLO

(Italia/1913) di Lea Giunchi. 35mm

STEAMBOAT WILLIE

(USA/1928) di Ub Iwerks

4 luglio - Immagini di musica / Music Images

PAPAGENO

(Germania/1935) di Lotte Reiniger

LA GAZZA LADRA

(Italia/1964) di Giulio Gianini, Emanuele Luzzati

PULCINELLA

(Italia/1973) di Giulio Gianini, Emanuele Luzzati

PETER & THE WOLF

(GB-Polonia-Norvegia-Messico/2006)
di Suzie Templeton

AMARCORD

(Italia-Francia/1973) di Federico Fellini

5 luglio - I'm Charlot

THE RINK

(*Charlot al pattinaggio*, USA/1916)
di Charlie Chaplin. 35mm

Attività per ragazzi Activities for young people

Oltre alle attività citate, rivolte ai bambini dai 5 agli 11 anni, la Cineteca organizza in occasione del festival anche alcune iniziative per ragazzi. In particolare, con *Parole e voci dal festival* si intendono coinvolgere appassionati di cinema tra i 17 e i 20 anni che, sotto la supervisione di Roy Menarini, parteciperanno ai lavori di redazione del blog *Cinefilia Ritrovata*: seguiranno il festival giorno per giorno, realizzeranno interviste ai protagonisti e recensiranno alcuni film. *Silent Movie & Dj Set* è rivolto invece a ragazzi a partire dai 14 anni: nel corso di questo laboratorio i partecipanti, insieme a un collettivo di producer bolognesi, realizzeranno la rimusicazione di un film delle origini, per poi concludere il percorso con una performance live.

Beyond this program aimed at children between 5 and 11, the Cineteca is also offering on the occasion of the Festival a number of initiatives for young adults. In particular, Parole e voci dal festival (Words and voices from the festival) is aimed at 17-20 year old film buffs who, under the supervision of Roy Menarini, will participate in the running blog Cinefilia Ritrovata: they will track the Festival day to day, interview its protagonists and review a number of films. Silent Movie & Dj Set is aimed at kids from 14 and up: in the course of this workshop participants will, together with a number of producers from Bologna, produce an original musical soundtrack for an early silent movie, and the workshop will culminate with a live performance.

IL CINEMA RITROVATO: APPUNTAMENTI IN BIBLIOTECA RENZO RENZI IL CINEMA RITROVATO: BIBLIOTECA RENZO RENZI EVENTS

XI Mostra mercato dell'editoria cinematografica / 11th Film Publishing Fair

Dal 29 giugno al 2 luglio, 9-18.30
June 29-July 2, 9 am-6.30 pm

Per l'undicesimo anno consecutivo la biblioteca promuove la Mostra Mercato dell'editoria cinematografica dedicata a libri, Dvd e antiquariato. All'interno della mostra saranno disponibili le ultime novità dell'editoria cinematografica e una selezione di documenti proposta da librerie e antiquari.

Inoltre si potranno trovare tutte le pubblicazioni delle Edizioni Cineteca di Bologna con le ultime novità editoriali. L'iniziativa è realizzata in collaborazione La Feltrinelli. Esporranno inoltre Modo Infoshop, Libreria di Cinema Teatro Musica, Cocconino Press, John Libbey Publishing e, per l'antiquariato, Tesori di Carta e La bottega del cinema.

Le Edizioni Cineteca di Bologna, le pubblicazioni delle cineteche del mondo e della FIAF, saranno in vendita fino al 6 luglio.

For the eleventh consecutive year the library is promoting the Film Publishing Fair, dedicated to books, Dvds and antiques. The latest products from cinematographic publishing and a selection of documents proposed by bookshops and antique dealers will be available inside the exhibition.

In addition, all the publications of Edizioni Cineteca di Bologna with the latest issues can be found. The initiative has been carried out in collaboration with La Feltrinelli bookshop.

There will also be stalls by Modo Infoshop, Libreria di Cinema Teatro Musica, Cocconino Press, John Libbey Publishing and, for antiques, Tesori di Carta and La bottega del cinema.

Le Edizioni Cineteca di Bologna, the publications from film libraries from around the world and from FIAF will be on sale until 6th July.

Presentazione degli archivi extra filmici della Cineteca di Bologna / Presentation of the Cineteca di Bologna's Non-film Archives

Dal 3 al 6 luglio, 10-12
July 3-6, 10 am-12 pm

A cura di / Curated by Anna Fiaccarini

3 luglio / L'archivio Alessandro Blasetti

Le vicende che portarono alla realizzazione di *Il processo di Frine*, episodio del film *Altri tempi* (1952), e di *Peccato che sia una canaglia* (1954) saranno illustrate a partire dalla documentazione originale presente nell'archivio Blasetti. In collaborazione con Alfredo Baldi. Sarà presente la figlia del regista Mara Blasetti che, in qualità di assistente alla regia, racconterà la sua esperienza personale sul set di questi film.

4 luglio / L'archivio fotografico e della grafica

Presentazione dei principali fondi fotografici, delle raccolte di manifesti e dei futuri progetti di ricerca e valorizzazione previsti per il 2013-2014. Saranno mostrate rare immagini del 1913 e il collezionista Maurizio Baroni illustrerà il valore dei manifesti originali esposti nelle sale cinematografiche.

5 luglio / L'archivio audiovisivo e l'archivio videoludico

Presentazione dei documenti più interessanti della raccolta di audiovisivi e del database on line. Al termine, breve montaggio di immagini rare tratte dai materiali conservati.

Presentazione dell'archivio videoludico e della sua collezione, nata per preservare e promuovere un medium che ha ormai cinquant'anni di vita e che mantiene un dialogo costante con il cinema.

July 3 / Alessandro Blasetti's Archive

The events that led to the making of Il processo di Frine, episode of Altri tempi (1952), and to the making of Peccato che sia una canaglia (1954) will be exhibited, starting with the original documentation from the Blasetti's archive. In collabora-

tion with Alfredo Baldi. The director's daughter Mara Blasetti will be present, who in her capacity as a director's assistant, will talk about her personal experience on the set of these films.

July 4 / The Photographic and Graphics Archive

Presentation of the main photographic archives, collections of posters and of future research projects, predicted for 2013-2014. Rare images from 1913 will be shown and the collector Maurizio Baroni will illustrate the value of the original posters shown in cinemas.

July 5 / The Audiovisual Archive and the Videogames Archive

Presentation on the most interesting documents and the audiovisual collections and online database. At the end a short film will be shown, made up of rare images taken from stored materials.

The videogame archive and collection was born to preserve and promote a medium which is now fifty years old and which maintains a constant dialogue with cinema.

Aperitivo con i libri / Aperitif with books

Dal 30 giugno al 6 luglio, alle 18 o alle 19
June 30-July 6, at 6 pm or 7 pm

Autori e storici del cinema presentano opere di recente pubblicazione.

Il pubblico potrà fare una piacevole pausa tra le proiezioni, assistendo alla presentazione, in compagnia di un bicchiere di vino offerto dalla biblioteca.

Authors and film historians present recently published works.

The public will be able to have a pleasant break between the screenings, watching the presentation accompanied by a glass of wine courtesy of the library.

Coinvolgere i pubblici del futuro nell'era digitale *Engaging Communities in the Digital Era*

Seminario di formazione per esercenti europei / *Training sessions for European Cinema exhibitors*

Condotta da / *Led by* Ian Christie (Birkbeck College, London), in collaborazione con / *with* Madeleine Probst (Watershed Media Centre, Bristol) Workshop condotti da / *Workshops led by* Maciek Jakubczyk (T-Mobile New Horizons, Poland), Mathias Holtz (Folkets Hus och Parker, Sweden)
A cura di / *Organized by* Fatima Djoumer (Europa Cinemas), Elisa Giovannelli (Fondazione Cineteca di Bologna – Schermi e Lavagne)

Varcare la soglia *Crossing the Threshold*

Mentre il gruppo di esercenti appartenenti alla rete Europa Cinemas – che comprende oggi 68 paesi e quasi 1200 sale – si prepara al seminario annuale di Bologna, è indubbio che nell'aria si colgano emozioni contraddittorie. C'è l'orgoglio per il numero crescente di film europei presentati, ma c'è anche inquietudine per il crollo del numero di spettatori nelle sale europee (un calo del 2%, mentre negli Stati Uniti si registra un aumento del 6%). Siamo fieri del nostro programma Mundus, che riunisce a Bologna esercenti di tutto il mondo incoraggiandoli a condividere le loro esperienze con i colleghi europei. Ci preoccupa però la perdita d'attrattiva della visione in sala, soprattutto presso i giovani che possono contare su tante forme alternative di accesso ai film.

Questo è il tema centrale che ogni anno trattiamo al seminario di Bologna: come far sì che l'esperienza del cinema in sala conservi interesse e freschezza per le generazioni future? Quest'anno gli argomenti trattati saranno: come incoraggiare i nuovi spettatori a 'varcare la soglia' della sala cinematografica? Come creare comunità di

appassionati di cinema in un mondo sempre più digitale? Il Cinema Ritrovato è la sede perfetta per questo seminario: ci dimostra che anche i film ormai dimenticati possono rivivere grazie a una programmazione intelligente e alle suggestive proiezioni serali in Piazza Maggiore.

Molti membri di Europa Cinemas già organizzano eventi speciali ospitati al di fuori della sala cinematografica, collaborando con musicisti che accompagnano dal vivo i film muti oppure ricorrendo a luoghi estemporanei in cui prolungare e innovare la programmazione abituale. Il nemico è proprio la routine. Il cinema ha molto da imparare dalla vivacità e dall'intraprendenza degli altri media. La rapida diffusione delle dirette di opere e di eventi teatrali nei cinema ha scandalizzato parte dell'industria cinematografica, ma c'è chi pensa che il successo inaspettato di questa nuova esperienza possa essere istruttivo.

Ricordiamo che il cinema è nato come mezzo 'ibrido' che univa teatro, musica, spettacolo e subì il disprezzo delle forme di cultura più tradizionali che si videro minacciate quando nei primi decenni del XX secolo i teatri e i music hall furono trasformati in sale cinematografiche a tempo pieno. Anzi, nel 2013 ricorre il centenario del cinema propriamente detto, e cioè del primo lungometraggio di circa 90 minuti. La sezione 'Cento anni fa' del programma bolognese comprende quest'anno alcuni grandi successi commerciali che consolidarono la fama del lungometraggio in quello che Cecil B. DeMille chiamò "l'anno fatale" della sua vita. Nel 1913 il regista giunse a Los Angeles per cominciare una carriera che avrebbe presto fatto di Hollywood una forza dominante del cinema mondiale. Ma prima che i nomi di DeMille e Griffith diventassero famosi, nel 1913 il cinema italiano prese l'iniziativa con *Quo Vadis?*, che insieme a *Gli ultimi giorni di Pompei* e a *Cabiria* accentuò l'attrattiva culturale e commerciale del cinema.

Intanto si facevano strada nuove forme di pubblicità e di promozione, con anteprime, raccolte stampa, volantini, tutti considerati fruttuosi investimenti per film che aspiravano a essere competitivi sul mercato culturale. Con le loro ambizioni e il richiamo ai

'classici', questi film contribuirono a zittire chi vedeva nel cinema un'influenza corruttrice; diedero prestigio alle sale che li proiettavano; e soprattutto si rivolsero a una platea più vasta, costituita non soltanto dagli appassionati della prima ora ma anche da coloro che in precedenza avevano snobbato le sale cinematografiche. Un tema del seminario di quest'anno potrebbe essere: cosa può insegnarci la rivoluzione che ha dato vita al cinema che conosciamo? Può renderci meno cauti nei confronti delle innovazioni, meno arroccati nella difesa del cinema 'puro' (che in realtà 'puro' non è mai stato)? Oggi si tratta di conservare l'aspetto condiviso, sociale, della visione cinematografica: quello che fa sì che a una data ora ci si riunisca in un dato luogo per entrare nel regno dell'incanto. Alcuni temono che i nuovi media e la rete possano insidiare la redditività del cinema e della stessa produzione cinematografica. Altri osservano che il cinema è ormai ampiamente diventato un medium digitale (malgrado la pellicola 35mm sopravviva in festival come Il Cinema Ritrovato), e insistono sul fatto che dovremmo sfruttare al massimo i vantaggi dell'integrazione digitale. In entrambi i casi possiamo contare sul fatto che il seminario di Bologna costituirà un dibattito vivace e informato sul futuro del cinema in tutte le sue forme e sui modi per preservare l'"esperienza del cinema".

Ian Christie
Direttore del seminario e
Vice-presidente di Europa Cinemas

As a group of exhibitors from across the Europa Cinemas network – which now spans 68 countries, with nearly 1200 cinemas – gathers for our annual workshop in Bologna, there are no doubt contradictory emotions in the air. Pride, certainly, at a continued rise in the proportion of European films shown; but anxiety due to the overall drop in European cinema attendance (down 2% compared with a rise of 6% in the United States). Pride also in the expansion of our Mundus programme, which now brings exhibitors from around the world to Bologna, to learn from and share experience with their European colleagues. But inevitably

some anxiety about the appeal of cinema-going, especially to the young, faced with so many alternative forms of access to moving-image entertainment.

This is the central issue we address each year in the Bologna workshop: how to ensure that the cinema viewing experience remains fresh and attractive to future audiences? Our themes this year are: How to encourage new viewers to 'cross the threshold' of their local cinema? And how to build communities of film enthusiasts in an increasingly digital world? Cinema Ritrovato offers an unrivalled venue for this workshop, by showing how even long-forgotten films can be brought back to life by confident programming, and by the sheer spectacle of the nightly Piazza Maggiore screenings.

Many network members already experiment with special events held outside their normal cinema building, co-operating with musicians to present 'live silents', or operating 'pop-up' temporary venues that can refresh and extend routine programming. Routine, in fact, is the enemy. Cinema has much to learn from other media and arts which are busy seeking new audiences in enterprising ways. The rapid spread of live opera and theatre transmissions – widely viewed in cinemas – has scandalised some parts of the film industry. But others would argue there is much to learn from the unexpected success of this new experience. Cinema, we should remember, began as a

'hybrid' medium, combining drama, music and spectacle – and had to face the disdain of the older cultural forms it challenged, as music halls and theatres were turned into full-time cinemas in the first decades of the 20th century. In fact, we could celebrate 2013 as the centenary of 'cinema' proper, meaning the roughly 90 minute continuous film drama. This year's 'A Hundred Years Ago' strand in the Bologna programme includes some of the blockbusters that consolidated the appeal of long feature films in what Cecil B. DeMille called "that fateful year" in his autobiography. 1913 was when he arrived in Los Angeles, to start a career that would soon make Hollywood a dominant force in world cinema. But before DeMille and Griffith became household names, 1913 saw Italian cinema suddenly seize the initiative with *Quo Vadis?*, which, along with *The Last Days of Pompeii* and *Cabiria*, would boost the cultural and commercial appeal of cinema to new heights.

These were accompanied by new forms of publicity and promotion, with press shows, press books and souvenir brochures, all considered worthwhile investments for films that could compete in the cultural marketplace. Their scale and 'classical' associations helped neutralise opposition to the moving pictures as a corrupting influence; they gave status to many of the new super cinemas that showed them; and above all, they appealed to a broad audi-

ence, with confirmed filmgoers now joined by many who had previously spurned the picture palaces. A question for this year's workshop might be: can we learn from reflecting on this revolution of a hundred years ago that gave birth cinema as we have known it? Might this make us less cautious about embracing novelty, less defensive about the 'pure' cinema experience – which in truth has never been pure?

What seems to be at stake today is preserving the opportunity to experience film as a shared, social event, where an audience gathers at a specific time to enter the realm of enchantment. Some fear that new media and on-line access will erode the commercial viability of cinemas, and even of film production itself. Others, meanwhile, observe that the cinema has itself become largely a digital medium (despite the persistence of 35mm film at specialist festivals like Cinema Ritrovato), and would argue that we should work to maximise the benefits of digital integration.

Either way, we can be confident that the Bologna workshop will once again provide a lively and informed forum for debate about the future directions of film in all its forms, and the preservation of the 'cinema experience'.

Ian Christie
Workshop director and
Vice-president, Europa Cinemas

Collecting, Conserving and Exhibiting in a Digital World. 2nd Workshop

Bologna, July 4-5, 2013, Grand Hotel Majestic, Via Indipendenza, 8

La serie di seminari dell'ACE (Association des Cinémathèques Européennes) intitolata *Management Strategies for Film Archives in the Digital Era* si propone di riflettere sui cambiamenti prodotti dalla completa digitalizzazione dell'industria e della filiera cinematografiche.

Quali sono le sfide che gli archivi di conservazione e le cineteche si trovano ad affrontare? Quali sono gli strumenti e le competenze necessarie per pianificare la digitalizzazione? Il problema va affrontato non solo a livello pratico, ma anche dal punto di vista teorico e strategico. Alcuni archivi sono più preparati di altri: come possiamo scambiare esperienze e offrirci reciproco sostegno? In che modo la digitalizzazione influisce sulla concezione di fondo di un archivio?

Il primo seminario, dedicato a tematiche più generali, si è svolto a Bologna lo scorso anno e si è concentrato sui risultati dello studio *Challenges of the Digital Era for Film Heritage Institutions*, effettuato nel 2011 per conto della Commissione Europea da Nicola Mazzanti e Peacefulfish.

Il secondo seminario, *Collecting, Conserving and Exhibiting in a Digital World*, occuperà due mezze giornate e passerà in rassegna le esigenze e i requisiti della conservazione dei film in formato digitale. Il seminario presenterà le strategie di creazione di un archivio per la conservazione di film digitali nonché i casi di studio di alcuni archivi che bene esemplificano i problemi e le possibili soluzioni nella gestione degli elementi digitali.

The aim of the ACE workshops Management Strategies for Film Archives in the Digital Era is to react on the fundamental change caused by the complete digitization of the film industry and the entire cinema chain.

What are the real challenges for film archives and cinematheques? What are the necessary skills and tools of digitization planning? Not only on practical level, but also strategically and theoretically. Some archives are more advanced than others – how can we exchange experiences and support each other? How does digitization affect the concept of a film archive?

The first workshop with a more general outlook took place in Bologna last year. It focused on the findings of the EU study Challenges of the Digital Era for Film Heritage Institutions, which was prepared for the European Commission by Nicola Mazzanti and Peacefulfish in 2011.

The second workshop Collecting, Conserving and Exhibiting in a Digital World is organised as a two-half days workshop: its objective is to address the needs and requirements when committing to preserving digital film formats. The workshop will address strategies with regard to setting up an archive for digital film preservation, as well as case studies from a number of archives that represent both best practice and practical instances of possible solutions and problems in handling digital film elements.

Programma / Programme

July 4 / *Looking for a strategy*, 9-12.30

9-10.30 Panel 1: *How do digital cinema and digital preservation challenge the film archives?*

Nicola Mazzanti, Thomas Christensen, Mikko Kuutti

11-12.30 Panel 2: *What are the opportunities of digital?*

Gian Luca Farinelli, Sandra den Hamer, Tadeusz Kowalski

July 5 / *A more practical approach*, 9-12.30

9-10.30 Panel 3: *Training: What skills are needed in digital archiving, and how to get them?*

David Walsh, Nicola Mazzanti

11-12.30 Panel 4: *Sharing information, equipment, services and content*

Davide Pozzi, Jon Wengström, Thomas Christensen

La partecipazione è a numero chiuso / *The number of participants is limited*

Per informazioni e iscrizioni / *For more information and to register: ace@deutsches-filminstitut.de*

ASSOCIATION DES
CINÉMATHEQUES
EUROPÉENNES



L'Europa ama i festival europei

Come luogo privilegiato d'incontro, di scambio e di scoperta, i festival offrono un ambiente stimolante e accessibile per quell'ampissima gamma di talenti, storie ed emozioni che è la cinematografia europea.

Il Programma MEDIA dell'Unione Europea ha il fine di promuovere l'eredità audiovisiva europea, per incoraggiare la circolazione transnazionale di film e incentivare la competitività dell'industria audiovisiva. Il Programma MEDIA riconosce il ruolo culturale, educativo, sociale ed economico dei festival, contribuendo a finanziarne ogni anno quasi cento in tutta Europa.

Questi festival si distinguono per la loro ricca e variegata programmazione di film europei, opportunità di scambio e incontro per i professionisti e il pubblico, le loro attività a sostegno di giovani professionisti, le loro iniziative educative e l'importanza attribuita al rafforzamento del dialogo interculturale. Nel 2012, i festival sostenuti dal Programma MEDIA hanno proiettato più di 20.000 opere europee per quasi 3 milioni di amanti del cinema.

Il Programma MEDIA è lieto di sostenere la 27^a edizione di Il Cinema Ritrovato ed estende i suoi migliori auguri a tutti gli ospiti del festival per un evento stimolante e tutto da scoprire.

Europe loves European Festivals

A privileged place for meetings, exchanges and discovery, festivals provide a vibrant and accessible environment for the widest variety of talent, stories and emotions that constitute Europe's cinematography.

The MEDIA Programme of the European Union aims to promote European audiovisual heritage, to encourage the transnational circulation of films and to foster audiovisual industry competitiveness. The MEDIA Programme acknowledges the cultural, educational, social and economic role of festivals by co-financing every year almost 100 of them across Europe.

These festivals stand out with their rich and diverse European programming, networking and meeting opportunities for professionals and the public alike, their activities in support of young professionals, their educational initiatives and the importance they give to strengthening inter-cultural dialogue. In 2012, the festivals supported by the MEDIA Programme have programmed more than 20.000 screenings of European works to nearly 3 million cinema-lovers.

MEDIA is pleased to support the 27th edition of Il Cinema Ritrovato and we extend our best wishes to all of the festival goers for an enjoyable and stimulating event.

European Union
MEDIA PROGRAMME
http://ec.europa.eu/culture/media/fundings/festivals/index_en.htm

INDICE DEI FILM / *FILM INDEX*

- ...À Valparaíso, 254
 Abenteuer des Prinzen
 Achmed, Die, 296
 Adventurer, The, 112
 Afrique 50, 69
 Aîné des Ferchaux, L', 89
 Akanishi kakita, 81
 Amarcord, 296
 Amor di regina, 28
 Amore, L', 186
 Ani imoto, 76
 Anja, 220
 Aquatic Elephants, 33
 Armée française en
 campagne, L', 291
 Arroseeur Arrosé, L', 296
 Aschenputtel, 296
 Aux bains de mer, 45
 Avoir vingt ans dans les
 Aurès, 69
 Až přijde kocour, 276
- Baby Rjazanskie, 221
 Badlands, 178
 Bagne des gosses, Le, 45
 Bambini ci guardano, I, 124
 Beatrice Cenci, 86
 Befana di guerra, 290
 Behind the Screen, 106
 Belle et la Bête, La, 155
 Belles plages de France:
 Deauville, la plage fleurie,
 Les, 27
 Berg-ejvind och hans hustru,
 148
 Biglietto da mille, II, 41
 Bílá nemoc, 48
 Blackened Hills, The, 192
 Blackmail, 242
 Bonjour Mr. Lewis, 137
 Bonne histoire, Une, 41
 Borom Sarret, 65
 Buona sera signorina
 Bonelli!, 41
 Burlesque on Carmen, A,
 118
- Cambrioleurs modernes, 45
 Campanadas a medianoche,
 173
 Carmen, 117
 Cenerentola, 24
 Champagne, 237
 Che paese allegro, 23
 Chevalier des neiges, Le, 40
 Coiffures et types de
 Hollande, 41
 Col. Heeza Liar Foils the
 Enemy, 291
 Come Robinet sposò
 Robinette, 23
 Comment sont soignés nos
 blessés de guerre, 291
 Confession, La, 41
 Contes de la nuit, Les, 296
- Count, The, 104
 Course provençale, 39
 Crocodile humain, Le, 27
 Cure, The, 109
- Da Sorrento ad Amalfi, 23
 Dal Trentino al Rombon, 290
 Dáma na kolejích, 280
 Delayed Proposals, 27
 Description d'un combat,
 249
 Désespérée, La, 45
 Deux fois, 71
 Dial M for Murder, 161
 Dimanche à Peking, 246
 Douanier séduit, 45
 Downhill, 233
 Duello allo Shrapnel, 23
 Duello dei paurosi, II, 41
- East Side, West Side, 199
 Easy Street, 108
 Easy Virtue, 235
 Eclair Journal: Jahrgang 2,
 no. 39, 28
 Engeln, 30
 Enoken no seishun suikoden,
 74
 Épingles, Les, 26
 Études sur Paris, 150
 Excelsior, 34
 Excursion aux Chutes du
 Niagara, 41
 Excursion dans la Grèce
 antique, Une, 37
 Experiment in Terror, 170
- Fantasmagorie, 296
 Farmer's Wife, The, 239
 Fed'kina Pravda, 218
 Fée aux fleurs, La, 41
 Fée printemps, La, 45
 Feind hört mit, Der, 290
 Femme jalouse, La, 41
 Fêtes de la victoire. 2e
 partie, Les, 291
 Feuersbrunst der Standard
 Oil Company, Die, 33
 Fifteen Maiden Lane, 203
 Fille de l'armateur, La, 41
 Film de famille Grefhulles
 – Alphonse XIII à Bois-
 Boudran, 33
 Fireman, The, 101
 First Days, The, 55
 Floorwalker, The, 101
 Floraisons, Les, 41
 Frozen Justice, 200
 Futarizuma: tsuma yo bara
 no yo ni, 76
- Gazza Ladra, La, 296
 Gebrochene Schwingen, 36
 Gendarm Möbius, 32
 Generale Della Rovere, II, 129
- Geomeun meori, 173
 Getting Mary Married, 194
 Giudizio universale, II, 130
 Glückskinder, 152
 Grande guerra, La, 87
 Grasshopper and the Ant,
 The, 296
- Határszéli razzia, 290
 He Comes Up Smiling, 194
 Hiroshima mon amour, 165
 Hôtes de la mer. Sixième
 Série: Les Méduses, 41
- Ideale Filmzeugung, Die,
 24
 Ijul'skij Dožd', 93
 Ikária XB 1, 277
 Immigrant, The, 110
 Ingeborg Holm, 31
 Insaissable pickpocket,
 L', 41
 Inside Story, The, 206
 [Invasion allemande. 1ème
 série. Après la retraite de
 l'armée allemande, L', 291]
 Enokén del capitano, La, 23
 2ème série. Après la retraite de
 l'armée allemande, L', 291
 Invasion allemande. 5ème
 série. Après la retraite de
 l'armée allemande, L', 291
 Invisible Man, The, 151
 Iron Mask, The, 200
 Italian Marble Quarries at
 Carrara, The, 23
- Jetée, La, 250
 Jeteuse de sorts, La, 45
 Joli mai, Le, 251
 Jour de fête, 155
 Jugement de Phryne, Le, 37
- Kasperl-Lotte, 26
 Kaštanka, 218
 Kelheim jahrhunderfeier [Der
 Völkerschlacht bei Leipzig],
 35
 King of Comedy, 138
 Ključići Ščast'ja, 214
 Kochiyama soshun, 80
 Kri Kri e il tango, 22
 Kri Kri gladiatore, 39
 Kri Kri imita Pegoud, 290
 Kri Kri senza testa, 23
- Lampada della nonna, La, 36
 Lea e il gomito, 22, 296
 Léonce à la campagne, 33
 Léonce cinématographiste,
 24
 Léonce et sa tante, 30
 Léonce et Toto, 35
 Leteuse de sorts, La, 45
 Lettre à la prison, 64
- Lettre de Sibérie, 247
 Limonádový Joe aneb koňská
 opera, 279
 Lodger, The, 231
 Lucky Luciano, 180
 Lusty Men, The, 158
- Ma l'amor mio non muore!,
 28
 Maiden and Men, 192
 Man's Calling, 192
 Manhandled, 197
 Manxman, The, 240
 Mariage d'amour, Le, 38
 Marie-Antoinette, 41
 Maynila sa mga kuko ng
 liwanag, 67
 Maynila... isang pelikulang
 pilipino - The Making of
 Manila, 68
 Menaces, 52
 Mexican War Pictures, 36
 Mit der Kamera im Ewigen
 Eis – Teil I, 40
 Model Shop, 177
 Modern Musketeer, A, 193
 Moglie del capitano, La, 23
 Mormon, The, 192
 Most Dangerous Man Alive,
 210
 Mouches, Les, 27
 Muisteja – Pieni elokuva
 50-luvun oulusta, 183
 Muzikalniy moment, 24
- Nakanune, 215
 Nerone, 38
 Ni liv, 164
 Nick Winter et l'affaire du
 Célébric Hôtel, 41
 Nosferatu – Eine Symphonie
 des Grauens, 296
 Nuage, Un, 27
 Nubia, Wadi Halfa and the
 Second Cataract, 41
- Oasis d'El-Kantara, L', 33
 Obsession de l'or, L', 45
 Olympia 52, 246
 One A.M., 103
 Onésime débute au théâtre,
 26
 Ongaku eiga: hyakumannin
 no gassho, 79
 Ongaku kigeki: horoyoi jinsei,
 74
 Orchidées, 38
 Oro di Napoli, L', 127
 Ošibka inženera kočina, 51
 [Osijek zur Zeit der
 Österreichisch-Ungarischen
 Monarchie], 24
 Ostře sledované vlaky, 176
 Our Friends the Police, 30
 Lettre à la prison, 64
- Panorama de Constantine,
 45
 Papageno, 296
 Parade à Peterhof, 36
 Paren' iz Tajgi, 226
 Paris élégant: Le Bois de
 Boulogne, 41
 Pathé Journal, 26
 Pawnshop, The, 105
 Peccato che sia una
 canaglia, 134
 Pečki-Lavočki, 94
 Peine du Talion, 41
 Peril of the Sea, In, 26
 Peschiera, 23
 Peter & the Wolf, 296
 Più forte che Sherlock
 Holmes, 23
 Pizzi di Venezia, I, 41
 Pleasure Garden, The, 230
 Plebej, 215
 Plein Soleil, 168
 Pointe courte, La, 62
 Polidor attendente, 36
 Polidor e l'elefante, 23
 Porta del cielo, La, 126
 Poslednij Attraction, 223
 Pour le mérite, 48
 Président de la République,
 le Prince de Serbie et le
 Général en chef sur le front
 de Verdun, Le, 291
 Processo di Frine, II, 133
 Promenade à Rome, 23
 Puce, La, 41
 Pulcinella, 296
 Pytel blech, 275
- Quo Vadis?, 39
- Ragbar, 66
 Ranch Girl, The, 192
 Regalo di Cretinetti, II, 296
 Regina di Makalolos, La, 40
 Reine Margot, La, 181
 Rendezvous with Annie, 205
 Rendez-vous, Le, 38
 Ressentiment de Diane,
 Le, 38
 Ribalta, La, 41
 Ricahrd III, 162
 Ring, The, 236
 Rink, The, 107, 296
 Robinetta presa per nikilista,
 22
 Roma città aperta, 185
 Roses magiques, Les, 45
 Ruche merveilleuse, La, 41
- S.S. Ionian, 57
 Sakasu gonigumi, 78
 Sallie's Sure Shot, 30
 Sammy Going South, 90
 Samson et Dalilah, 37
 Sang espagnol, 41

Sanma no aji, 171	Sortie des employés de l'usine Pathé à Chatou, 41	Tennessee's Partner, 208	Trois sous de poireaux, 45	Voleurs incendiaires, Les, 45
Sans lendemain, 53	Spare time, 55	Teresa Venerdì, 123	Údolí včel, 282	Voyage dans la Lune, Le, 296
[Santa Lucia], 41	Spartaco ovvero il gladiatore della Tracia, 39	Thé: culture, récolte, préparation industrielle, Le, 41	Under savklingers tænder, 26	
Schiavo di Cartagine, Lo, 38	Steamboat Willie, 296	Thief's Wife, The, 192	Up in Mabel's Room, 204	While Paris Sleeps, 202
Sedmikrásky, 281	Stella marina, 41	Three Comrades, 49		Woman's Portion, The, 290
Sekido koete, 83	Stromboli terra di Dio, 187	[Thronfolger, Der], 36	Vagabond, The, 102	
Si jolie petite plage, Une, 157	Sudden Fear, 159	Tichij Don, 224	Valse des Apaches exécutée par les Dahlias, 41	Zásobování Prahy za světové války, 290
Signor Max, Il, 122	Suicide de bébé, Le, 30	Tigris, 30	Vengeance du clerc du notaire, La 45	Zaza, 195
Signora Fricot è gelosa, La, 23	Svetlyj Gorod, 222	Tontolini è triste, 41	Vera Cruz, 143	Zouaves d'Afrique dans les Flandres belges, Les, 291
Silver Lode, 207	Swimmer, The, 144	Tragedia al cinematografo, Una, 23	Versiones de <i>Campanadas a medianoche</i> de Orson Welles, Las, 174	
Sixième face du Pentagone, La, 253	Szegénylegények, 92	Tragico convegno, 24, 147	Vie cosmopolite au Caire, La, 40	
Slesar' i Kancler, 216	Tango, Le, 41	Traversée des Alpes françaises en automobile, 41	Vite, 71	
Soigne ton gauche, 153	Tarquin le superbe, 38	Trois Inventeurs, Les, 296		
Sorelle Bartels, Le, 41	Tell Me Lies, 63			

INDICE DEI REGISTI / DIRECTORS INDEX

Albes, Emil, 26	Feuillade, Louis, 30	Malikov, Nikolaj, 215	Rye, Stellan, 32
Aldrich, Robert, 143	Freda, Riccardo, 86	Man-Hee, Lee, 173	
Allégret, Yves, 157		Marker, Chris, 244-256	Sauvage, André, 150
	Gad, Urban, 30	Marelli, Piero, 23	Schaschek, Ludwig, 24
Bayzaie, Bahram, 66	Gardin, Vladimir, 214-216	Martin, Paul, 152	Scialom, Marc, 64
Benayoun, Robert, 137	Gärtner, Adolf, 36	Méliès, Georges, 40, 296	Scorsese, Martin, 138
Berriatúa, Luciano, 174	Gianini, Giulio, 296	Melville, Jean-Pierre, 89	Sembène, Ousmane, 65
Blasetti, Alessandro, 133-135	Giunchi, Lea, 296	Menzel, Jiří, 176	Sjöström, Victor, 31, 148
Borzage, Frank, 49	Gréville, Edmond T., 52	Miller, David, 159	Skouen, Arne, 164
Bourgeois, Gérard, 41	Guazzoni, Enrico, 39	Monicelli, Mario, 87	Šukšin, Vasilij, 94
Bray, John Randolph, 291	Guillaume, Ferdinand, 36	Murnau, Friedrich Wilhelm, 296	
Brocka, Lino, 67	Guy, Alice, 41		Tati, Jacques, 155
Brook, Peter, 63		Naruse, Mikio, 76, 78	Templeton, Suzie, 296
	Haas, Hugo, 48		Tomioka, Atsuo, 79
Camerini, Mario, 122	Hatot, Georges, 45	Ocelot, Michel, 296	Tsuburaya, Eiji, 83
Caramba, 290	Hitchcock, Alfred, 161, 228-243	Olivier, Laurence, 162	Tucker, George Loane, 26
Caserini, Mario, 28, 41	Holger-Madsen, 26	Ophuls, Max, 53	
Camerini, Mario, 122		Ozu, Yasujiro, 171	Varda, Agnès, 62
Chaplin, Charles, 98-116, 118, 296	Illuminati, Ivo, 24, 147		Vaser, Ernesto, 23
Chéreau, Patrice, 181	Itami, Mansaku, 81	Pastrone, Giovanni, 23	Vautier, René, 69-70
Chomón, Segundo de, 41, 45	Ivens, Joris, 256	Perret, Léonce, 24, 26, 27, 30, 33	Velle, Gaston, 41
Chytilová, Věra, 275, 281	Iwerks, Ub, 296	Perry, Frank, 144	Vidali, Giovanni Enrico, 39
Chuciev, Marlen, 93		Polák, Jindřich, 277	Vláčil František, 282
Clément, René, 153, 168	Jackson, Pat, 55	Pommereulle, Daniel, 71	Volante, Guido, 28
Cocteau, Jean, 155	Jancsó, Miklós, 92	Pravov, Ivan, 212-227	Von Bagh, Peter, 183
Cohl, Émile, 296	Jasný, Vojtěch, 276	Preobraženskaja, Ol'ga, 212-227	
Comerio, Luca, 34	Jennings, Humphrey, 55-57	Protazanov, Jakov, 24, 214-215	Watt, Harry, 55
	Kimura, Sotoji, 74, 76		Welles, Orson, 173
De Sica, Vittorio 120-135	Kornél, Tábori, 290	Ray, Nicholas, 158	Whale, James, 151
Deed, André, 296		Raynal, Jackie, 71	
DeMille, Cecil B., 117	Le Forestier, Maurice, 38	Reichenbach, François, 253	Yamamoto, Kajiro, 74
Demy, Jacques, 177	Lefebvre, Léo, 41	Reiniger, Lotte, 296	Yamanaka, Sadao, 80
Denizot, Vincenzo, 30	Lhomme, Pierre, 251	Resnais, Alain, 165	Young, James, 27
Duncan, William, 30	Linder, Max, 38	Rheinthal, Ignaz, 24	
Durand, Jean, 26	Lipský, Oldřich, 279	Ritter, Karl, 48	
Dwan, Allan, 190-211	Lumière, Louis, 296	Rodolfi, Eleuterio, 23, 24	
	Luzzati, Emanuele, 296	Rosi, Francesco, 180	
Edwards, Blake, 170		Rossellini, Roberto, 129, 184-189	
	Mačeret, Aleksandr, 51	Rychman, Ladislav, 280	
Fabre, Marcel 23, 40	Mackendrick, Alexander, 90		
Fellini, Federico, 296	Maggi, Luigi, 36, 38		
	Malick, Terrence, 178		

I PARTNER DE IL CINEMA RITROVATO / IL CINEMA RITROVATO'S PARTNERS

